№ 246/39 39г.

ИСКУССТВО КИНО

1

1939

ГОСКИНОИЗДАТ

Искусство кино

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ • 9-й ГОД ИЗДАНИЯ

ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Ленинизм победит во всем мире — 5

И. Трауберг — Рассказ о великом вожде — 7

И. Вайсфельд — «Выборгская сторона» — 16

А. Дейч — Образы Фейхтвангера на экране — 21

Л. Войтоловская — Изобразительная трактовка фильма «Семья Оппенгейм» — 28

В. Гарин — «Китай в борьбе» — 34

С. Эйзенштейн — Монтаж 1938 — 37

В. Ждан — В. Гардин — 50

Роли, которые запомнились — 57

Е. Орликова — Новые веяния в американской кинематографии — 58

«Кровь Испании» — 63

Фильмы за месяц — 62

Б. Ласкин — Обыкновенная история — 64

На обложке фото из фильма «Ленин» (II серия); на титульном листе фото из фильма «Выборгская сторона»

ГОСКИНОИЗДАТ 1 ЯНВАРЬ 1939

Технический редактор И. И. Медведовская. Корректора Э. И. Соболева и М. М. Гурвич. Уполном. Главлита РСФСР № А-3470. Заказ типографии 3550. Тираж 6000 экз. Объем журнала 8 печатных листов. Количество знаков в печатном листе 54.000. Ст. Ат. 62 × 94. Сдано в набор 27/XII 1938 г. Подписано к печати 5/II 1939 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

Ленинизм победит во всем мире!

Пятнадцать лет назад, 21 января 1924 года, перестало биться пламенное сердце величайшего гения человечества, организатора Всесоюзной коммунистической партии (большевиков), вождя Великой Октябрьской социалистической революции Владимира Ильича Ленина.

На протяжении всей своей революционной деятельности Ленин сплачивал силы пролетариата, организовал и выпестовал большевистскую партию — авангард социалистической революции, вел непримиримую и настойчивую борьбу против всех и всяческих врагов партии, организовал и сцементировал союз рабочего класса с крестьянством как главное средство свержения царизма, помещиков и буржуазии, как основу новой, советской власти социалистического государства рабочих и крестьян.

В своей речи «О Ленине», произнесенной на вечере кремлевских курсантов 28 января 1924 года, товарищ Сталин, характеризуя роль и значение Ленина, говорил:

«Ленин был рожден для революции. Он был поистине гением революционных взрывов и величайшим мастером революционного руководства... В дни революционных поворотов он буквально расцветал, становился ясновидцем, предугадывал движение классов и вероятные зигзаги революции, видя их, как на ладони. Недаром говорится в наших партийных кругах, что «Ильич умеет плавать в волнах революции, как рыба в воде».

Отсюда «поразительная» я с н о с т ь тактических лозунгов и «головокружительная» с м е л о с т ь революционных замыслов Ленина».

«Гениальная прозорливость, способность быстро схватывать и разгадывать внутренний смысл надвигающихся событий — это то самое свойство Ленина, которое помогало ему намечать правильную стратегию и ясную линию поведения на поворотах революционного движения».

«Принципиальная политика есть единственно правильная политика» — это та самая формула, при помощи которой Ленин брал приступом новые «неприступные» позиции, завоевывая на сторону революционного марксизма лучшие элементы пролетариата».

Ленин настойчиво внушал: «первое дело — не увлекаться победой и не кичиться; второе дело — закрепить за собой победу; третье — добить противника, ибо он только побит, но далеко еще не добит».

«Не кичиться победой» — это та самая особенность в характере Ленина, которая помогала ему трезво взвешивать силы противника и страховать партию от возможных неожиданностей».

«Вера в творческие силы масс — это та самая особенность в деятельности Ленина, которая давала ему возможность осмыслить стихию и направлять ее движение в русло пролетарской революции».

«...Простота и скромность Ленина, это стремление остаться незаметным или, во всяком случае, не бросаться в глаза и не подчеркивать свое высокое положение, — эта черта представляет одну из самых сильных сторон Ленина, как нового вождя новых масс, простых и обыкновенных масс глубочайших «низов» человечества» (И. Сталин).

Начав с окончательного разоблачения в 1894 году истинного лица народников «как фальшивых друзей народа, идущих на деле против народа», Ленин на протяжении всей своей последующей тридцатилетней деятельности разоблачал оппортунизм и предательство «экономистов», ликвидаторов, отзовистов, меньшевиков всех мастей, троцкистов, зиновьевцев, бухаринцев и каменевцев — этих штрейкбрехеров и изменников революции — и неумолимо громил их.

Теоретически обосновав учение о социалистической рабочей партии, развив свое гениальное предвидение, что «именно рабочий класс России в союзе с крестьянством свалит царское самодержавие, после чего русский пролетариат в союзе с трудящимися и эксплуатируемыми массами, рядом с пролетариатом других стран, прямой дорогой открытой политической борьбы пойдет к победоносной коммунистической революции» («Краткий курс истории ВКП(б)», стр. 21), Ленин добился вопреки подрывной деятельности меньшевиков, троцкистов и прочих предателей дела рабочего класса реальных практических подтверждений правильности своих теоретических положений.

Большевистская партия была создана, прошла под руководством Ленина величайшую школу революционной закалки, организовала союз рабочего класса и крестьянства, повела трудящиеся массы России на штурм капитализма, организовала уничтожение власти помещиков и капиталистов в Октябре 1917 года и разгром белогвардейщины и интервенции в годы гражданской войны, 1918—1920 гг.

Над необъятными просторами России взреяло победное знамя Великой Октябрьской социалистической революции, открывшей новую эру в истории человечества.

Роль и значение Ленина как великого теоретика и организатора побед социалистической революции огромны. Своими работами («Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов?», «Развитие капитализма в России», «Что делать?», «Шаг вперед, два шага назад», «Две тактики социал-демократии в демократической революции», «Отношение социал-демократии к крестьянскому движению», «Материализм и эмпириокритицизм», «Империализм, как высшая стадия капитализма» и др.) Ленин пополнил сокровищницу марксистской теории новыми положениями, вытекавшими из нового этапа развития капитализма.

«Ленинизм есть марксизм эпохи империализма и пролетарской революции. Точнее: ленинизм есть теория и тактика пролетарской революции вообще, теория и тактика диктатуры пролетариата в особенности. Маркс и Энгельс подвизались в период предреволюционный (мы имеем в виду пролетарскую революцию), когда не было еще развитого империализма, в период подготовки пролетариев к революции, в тот период, когда пролетарская революция не являлась еще прямой практической неизбежностью. Ленин же, ученик Маркса и Энгельса, подвизался в период развитого империализма, в период развертывающейся пролетарской революции, когда пролетарская революция уже победила в одной стране, разбила буржуазную демократию и открыла эру пролетарской демократии, эру советов.

Вот почему ленинизм является дальнейшим развитием марксизма» (И. С т а л и н. Вопросы ленинизма, изд. 10-е стр. 2).

Ленин сконцентрировал всю свою железную волю, весь свой блестящий талант теоретика, организатора и руководителя первого в мире социалистического государства рабочих и крестьян на укрепление государства диктатуры пролетариата, на титаническую работу по восстановлению народного хозяйства, на подготовку постепенного перехода к строительству социализма.

Весной 1916 года вышла книга Ленина «Империализм, как высшая стадия капитализма». В этой книге «Ленин пришел к выводу, что вполне возможен прорыв империалистического фронта пролетариатом где-либо в одном месте или нескольких местах, что возможна победа социализма первоначально в нескольких странах или даже в одной, отдельно взятой, стране, что одновременная победа социализма во всех странах ввиду неравномерности развития капитализма в этих странах — невозможна, что социализм победит первоначально в одной или нескольких странах, а остальные страны в течение некоторого времени останутся буржуазными странами» («Краткий курс истории ВКП(б)» гл. VI, стр. 162).

В 1923 году в своих статьях «О кооперации» и «Лучше меньше, да лучше» Ленин развернул величайший план индустриализации страны и коллективизации сельского хозяйства. «Только тогда, — писал Ленин, — мы в состоянии будем пересесть, выражаясь фигурально, с одной лошади на другую, именно с лошади крестьянской, мужицкой, обнищалой, с лошади экономий, рассчитанных на разоренную крестьянскую страну, — на лошадь, которую ищет и не может не искать для себя пролетариат, на лошадь крупной машинной индустрии, электрификации, Волховстроя и т. д.».

◇

Пятнадцать лет назад, выражая мысли и чаяния народов Советского Союза, ближайший ученик и помощник Ленина товарищ Сталин дал историческую клятву неуклонно осуществлять заветы гениального основоположника и бессмертного вождя нашей партии — держать высоко и хранить в чистоте великое звание члена партии; хранить единство нашей партии, как зеницу ока; хранить и укреплять диктатуру пролетариата; укреплять всеми силами союз рабочих и крестьян; укреплять и расширять Союз Советских Социалистических Республик; крепить нашу Красную Армию, наш Красный Флот; укреплять и расширять союз трудящихся всего мира — Коммунистический Интернационал.

Борясь за торжество идей ленинизма, неуклонно, со сталинской настойчивостью и твердостью осуществляя заветы Ленина, партия большевиков под руководством великого Сталина уверенно ведет за собой миллионные массы рабочих и крестьян, советскую интеллигенцию по пути к коммунизму, указанному Ильичем.

Велики и многогранны исторические победы, одержанные нашей родиной под боевым руководством партии Ленина—Сталина, под руководством ленинско-сталинского Центрального Комитета партии.

Народы Советского Союза получили Сталинскую Конституцию — замечательный закон победившего социализма, в котором записаны великие завоевания Советской страны. Советский народ беззаветно предан делу Ленина—Сталина, делу коммунизма. Моральное и политическое единство советского народа, его преданность партии Ленина — Сталина нашли свое блестящее подтверждение в исторических победах сталинского блока коммунистов и беспартийных на выборах в Верховный Совет СССР и Верховные Советы союзных и автономных республик.

В своей речи на предвыборном собрании избирателей Сталинского избирательного округа Москвы 11 декабря 1937 года в Большом театре товарищ Сталин указал, что образ и вся политическая деятельность Ленина являются высочайшим примером и идеалом, к которому должен стремиться в своей работе каждый политический, государственный, общественный деятель, каждый партийный и непартийный большевик, каждый трудящийся нашей страны.

«Избиратели, народ должны требовать от своих депутатов, чтобы они оставались на высоте своих задач, чтобы они в своей работе не спускались до уровня политических обывателей, чтобы они оставались на посту политических деятелей ленинского типа, чтобы они были такими же ясными и определенными деятелями, как Ленин (аплодисменты), чтобы они были такими же бесстрашными в бою и беспощадными к врагам народа, каким был Ленин (аплодисменты), чтобы они были свободны от всякой паники, от всякого подобия паники, когда дело начинает осложняться и на горизонте вырисовывается какая-нибудь опасность, чтобы они были также свободны от всякого подобия паники, как был свободен Ленин (аплодисменты), чтобы они были также мудры и неторопливы при решении сложных вопросов, где нужна всесторонняя ориентация и всесторонний учет всех плюсов и минусов, каким был Ленин (аплодисменты), чтобы они были также правдивы и честны, каким был Ленин (аплодисменты), чтобы они также любили свой народ, как любил его Ленин (аплодисменты)».

За пятнадцать лет, прошедшие со дня смерти величайшего гения человечества, СССР стал могучей социалистической державой.

Незыблем и нерушим был и остался союз рабочих и крестьян. На страже священных рубежей нашей родины стоят доблестная, беззаветно преданная делу Ленина — Сталина Рабоче-Крестьянская Красная Армия, Красный Флот, Красная Авиация.

Сокрушительный отпор, данный Советской страной японским самураям в районе озера Хасан, еще раз с огромной силой продемонстрировал перед всем миром и прежде всего перед германо-итало-японскими фашистскими агрессорами и их явными и скрытыми друзьями и покровителями из официальных кругов Англии и Франции огромную оборонную мощь Страны социализма.

Наша партия монолитна, едина и сплочена вокруг ленинско-сталинского ЦК ВКП(б), вокруг товарища Сталина. Трудящиеся Страны советов полны беспредельного доверия и любви к партии большевиков, к великому продолжателю дела Ленина — отцу, учителю и другу советских народов товарищу Сталину.

Помня о капиталистическом окружении, советский народ, полный высокого доверия к мудрым указаниям партии и товарища Сталина, укрепляет диктатуру пролетариата, поднимает на еще более высокий уровень военную мощь Страны социализма, повышает и закаляет свою бдительность, разоблачает и уничтожает агентов фашизма.

Сплотившись под знаменем Ленина—Сталина, рабочие и крестьяне свергли и уничтожили власть капиталистов и помещиков, построили свое социалистическое государство.

Под великим знаменем Ленина—Сталина мы победим в борьбе за построение коммунистического общества, в борьбе за торжество пролетарской революции во всем мире.

Да здравствует ленинизм — величайшее оружие советского народа!

Да здравствует великое и непобедимое знамя Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина!

Рассказ о великом вожде

О СЦЕНАРИИ „ЛЕНИН“

И. Трауберг

В 1937 году советская кинематография поднялась еще на одну ступень, и в этом подъеме было принципиально-новое качество: появилась первая картина о великом вожде мирового пролетариата — о Владимире Ильиче Ленине. Решающим фактором ее безусловного успеха была творческая смелость в разрешении сложнейшей задачи — политической и художественной. Именно эта смелость позволила сценаристу Алексею Каплеру и режиссеру Михаилу Ромму воссоздать на экране исторический образ как образ художественный, а документальный материал претворить в явление искусства.

Сегодня так называемые историко-биографические фильмы занимают существенное место в советском кино. Тематический план 1939 года намечает широкий масштаб литературной работы над сценариями, посвященными лучшим людям нашей партии: Свердлову, Кирову, Дзержинскому, Орджоникидзе, Куйбышеву, Фрунзе. Замечательная жизнь замечательных людей должна стать творческой плотью новых больших произведений киноискусства.

Нет нужды доказывать отличие этого рода сценариев (и картин) от произведений, решающих ту же задачу иным «завуалированным» приемом — приемом оплодотворения образа героя богатейшим опытом жизни великих людей эпохи. Это принципиально разные вещи в искусстве: анонимные фильмы должны рассматриваться в своем особом плане, и их творческая практика, сама по себе крайне ценная («Великий гражданин», например), не должна дискуссионно сталкиваться с практикой биографических картин (условимся так их называть, при всей видимой недостаточности этого определения).

Произведения, подобные «Ленину в Октябре», решали новую проблему и решали ее по основной линии сопротивления материала — «в лоб». Конкретная живая действительность представала перед художником в строгом и суровом обличье исторической правды. И правда эта не отстояла на большом временном расстоянии, не была отделена и занавешена пылью веков, допускающей вольную трактовку и живой, хотя и дискуссионный, домысел, нет: история бродила в искусстве, еще дыша жаром недавних боев, еще источая горячую кровь, еще живя в памяти живых современников.

Нельзя ставить в один ряд, скажем, «Александра Невского» и «Петра I» и, с другой стороны, «Ленина в Октябре». Это принципиально разные вещи, у них разное стереометрическое измерение, хотя для всех этих картин обязательна художественная и историческая правда, хотя для них общим является идейно-образный центр: жизнедеятельность великих людей.

Значительно ближе к «Ленину в Октябре» стоят произведения, подобные «Чапаеву», — у них много общего по ряду линий. Но и здесь совершенно очевидно, что задача создания центрального образа в «Чапаеве» требовала совсем иного идейно-художественного разрешения. Чапаев в

картине вырос как фигура внутренних личных противоречий, как образ ученика пролетарской революции.

«Ленин в Октябре» был первой попыткой создать на экране образ вождя революции, учителя пролетариата. Менялся не только масштаб произведения, но и политический смысл его: не отказываясь от уроков «Чапаева», нужно было искать новую, своеобразную идейно-творческую линию, памятуя замечательные слова Маркса о науке, о том, что в ней «нет широкой столбовой дороги, и только тот может достигнуть ее сияющих вершин, кто, не страшась трудностей, карабкается по ее каменистым тропам» («18 брюмера Луи Бонапарта»). Эти слова можно применить и к настоящему большому искусству.

Работа Каплера и Ромма начиналась, по существу, на почти пустом месте.

И тем более знаменательна их победа, тем более важно то начало, которое они положили большому и ответственному делу. Их опыт — и достижения и ошибки — позволяют новым авторам и режиссерам с уверенностью продолжать эту почетную и трудную работу.

Вот почему особого внимания заслуживает сценарий второй серии этой замечательной картины, с простым и великим названием

«ЛЕНИН».

Первый вопрос, неизбежно возникающий при мысли об этом сценарии: о чем говорит вторая серия? Какие мысли движут этим произведением? Что опосредствованно в нем, что стало плотью и кровью образов, что познаем мы с помощью этого художественного произведения?

Вот о чем спрашивает себя каждый, кто открывает первую страницу этого сценария. Впрочем, об этом спрашиваешь себя, начиная читать всякий сценарий; но, увы, далеко не каждый сценарий отвечает на эти простые вопросы...

Перед авторами — А. Каплером и Т. Златогоровой — стояла большая политическая и творческая опасность самоуспокоенности. Был легкий путь к созданию второй серии, продолжающей удачную, всеми признанную картину «Ленин в Октябре» — путь автоматического продолжения, путь подтверждения уже найденного, закрепления только верного, игнорирования дальнейшего возможного идейно-художественного обогащения.

Авторы не вступили на этот бесспорно успешный путь, а смело двинулись на поиски углубленного толкования своих новых задач.

Это означало, прежде всего, нахождение того идейного узла исторических событий, смысл которых стал бы философским разрешением темы. Оставив в заголовке нового фильма только одно слово «Ленин», авторы обязали себя творчески воплотить на экране не историческое событие, не временный процесс только, а ф и л о с о ф и ю образа, всю огромную его сущность, обязались действенно р а с к р ы т ь фигуру вождя в самом принципиальном и ответственном смысле этого глагола. Авторы должны были во второй серии найти такую точку опоры, на которой органически укрепили бы конфликты, характеризующие великую эпоху и великую историческую личность в истории по самым существенным идейно-художественным линиям.

По нашему мнению, авторы такую точку опоры нашли: не случайно литературный вариант сценария назывался «Покушение на Ленина».

Да, именно этот исторический сгусток событий, террористический акт опьяненных ненавистью врагов диктатуры пролетариата, врагов коммунистической партии, изменников родины, предателей народа — злодейское покушение на убийство величайшего гения трудящегося человечества — является событием, раскрывающим истинный смысл темы, ее философию; диктатура пролетариата — ее вождь — и, следовательно, ее враги — вот три линии, по которым развивается новый сценарий.

Идейным стержнем этой темы могли бы стать ленинские слова:

«Диктатура пролетариата есть самая беззаветная и самая беспощадная война нового класса против б о л е е м о г у щ е с т в е н н о г о врага, против буржуазии, сопротивление которой у д е с я т е р е н о ее свержением...» (Собр. соч. т. XXV, стр. 173).

Содержанием всего сценария, содержанием образа вождя стала эта «беззаветная и самая беспощадная война нового класса».

Исторический узел событий туго сплетен вокруг этой темы.

Литературный сценарий «Ленин» начинается титром:

«1918 ГОД. ИЮЛЬ»

И дальше идет событийная расшифровка этой замечательной даты:

> «Тяжело было тогда молодой советской республике. Английские интервенты высадили десант на севере. Японские интервенты заливали кровью Дальний Восток. Чехословацкий мятеж вспыхнул зловещим пожаром в центре республики, казачьи генералы наступали на Царицын. В сердце страны — в Москве — подняли восстание «левые эсеры». Голод тяжелой рукой душил республику, истекающую кровью, измученную войной».

Основным вопросом революции, по определению Ленина, являлся вопрос о власти, взятой в свои руки пролетариатом России и вождем его — партией большевиков.

«Значит ли это, что дело ограничивается тут взятием власти, ее захватом? Нет, не значит. Взятие власти, это — только начало дела. Буржуазия, свергнутая в одной стране, надолго еще остается, в силу многих причин, сильнее свергнувшего ее пролетариата. Поэтому все дело в том, чтобы удержать власть, укрепить ее, сделать ее непобедимой»[1].

В сценарии Ленин говорит прибывшему с царицынского фронта Сталину: «Да, да... Это ясная, яснейшая, очевиднейшая истина: без жесточайшего подавления сопротивляющихся классов, без железной... нет, стальной диктатуры, наша революция, да и всякая социальная революция неизбежно погибнет...».

И весь сценарий говорит о том, что великому делу укрепления советской власти отдают себя целиком вожди народа — Ленин, Сталин, Дзержинский, Свердлов. Этому делу служат любимые зрителем герои — Василий, Матвеев и другие образы, уже знакомые по первой серии.

За непобедимость диктатуры борется Ленин, сражается Сталин на царицынском фронте, горит на работе в ЧК Дзержинский. Во имя счастья большинства Ленин беспощадно преследует малейшее проявление всяческого либерализма в отношении классового врага.

Во весь рост встает в сценарии проблема социалистического гуманизма, в корне отличного от мелкобуржуазной сладенькой и фальшивой жалости. В глубоко драматической сцене свидания Ленина с своим лучшим другом Горьким решается эта тема: Горький в конце беседы просит за арестованного чрезвычайной комиссией профессора Баташева:

— Это хороший человек, — говорит Горький.

Ленин хмурится:

— Что значит «хороший человек»? А какова у него политическая линия?

— Баташев прятал наших...

[1] И. С т а л и н. «Вопросы ленинизма». Стр. 25.

— А может быть, он вообще добренький? Раньше прятал наших, а теперь прячет наших врагов?

— Это человек науки — и только...

— Таких нет...

Ленин делает жест категорического отрицания.

— Владимир Ильич, я человек недобрый и недоверчивый... Тем не менее я готов поручиться за Баташева!..

Ленин подходит к Горькому, останавливается прямо перед ним:

— Алексей Максимович,— говорит Ленин, глядя Горькому в глаза,—дорогой мой Горький, необыкновенный, большой человек! Вы опутаны цепями жалости. Отбросьте ее прочь,— это ненужная жалость!... Вредная жалость! Она застилает ваши глаза слезами и они начинают хуже различать правду...

— Жестокость необходима,— говорит Горький и тоже встает. Он стоит, заложив руки за спину, сутулясь, глядя сверху на коренастого Ленина:

— ...Без нее мир не сломать и не переделать. Я это понимаю. Но может быть, есть где-то у нас жестокость лишняя. Вот это не нужно... и страшно...

— Вот дерутся два человека...— говорит Ленин, резко выбрасывая вперед указательные пальцы обеих рук.— ...Как определить, какой удар необходимый, а какой лишний? Если драка?!

(К концу беседы приходит Коробов, вернувшийся из деревни, знакомится с Горьким).

Ленин спрашивает Коробова:

— Вы мне скажите... Вот вы просите оружия... и с кулаками нянчиться поменьше. А вы знаете, что нам говорят? Что мы, большевики, наряду с жестокостью необходимой проявляем подчас жестокость лишнюю... Ведь вот что нам говорят...

— Владимир Ильич,— говорит Коробов,—вы это серьезно?

— Совершенно серьезно... отвечает Ленин.

Коробов встает, сдерживая гнев:

— Лишняя жестокость? Да ведь под нами земля горит!

Коробов говорит, все более возбуждаясь:

— ...Сотни лет лилась рекой рабочая кровь! А теперь пожалеть какую-нибудь мразь, чтобы все назад повернулось?.. Да что далеко ходить — вот товарищ Горький, его спросите. Он это хорошо понимает... Он вдоволь хлебнул прежней горькой жизни. Спросите-ка его!

Горький кашляет, покусывая ус.

Ильич, не выдержав, начинает громко смеяться. Он смеется своим удивительным смехом, запрокидываясь на стуле и покачиваясь.

Эта сцена воспринимается с особой глубиной ощущений сегодня, когда буржуазные клеветники типа Андрэ Жида и разных мастей социал-соглашатели пытались возбудить мировое общественное мнение против советского народа, выкорчевывающего вражье охвостье, сегодня, когда с новой силой звучат слова самого Горького:

«Если враг не сдается — его уничтожают».

Линия социалистического гуманизма красной нитью проходит через весь сценарий.

Вот Ленин, приютив беспризорную голодную маленькую сиротку, кравшую у него в кабинете сахар из ящика, звонит по телефону Дзержинскому:

— Феликс Эдмундович, у вас там арестованы спекулянты хлебом. Необходимо их немедленно расстрелять и широко оповестить об этом все население. И впредь каждого спекулянта расстреливать, как организатора голода.

Вешает трубку и сейчас же вновь снимает ее:

— Еще два слова. Как вы думаете, что если бы ВЧК взяла бы на себя заботу о детях? Необходимо немедленно все силы бросить на спасение детей... Что? Ну, вот. Прекрасно. Ну, я ведь знал, что вы к этому народу неравнодушны... Значит, отныне ВЧК заботится о ребятах...

А вот Дзержинский говорит с кем-то, из работников аппарата:

— Я ведь вас просил найти место для Дома Крестьянина. Ходоки ночуют на вокзалах, на улице... На что это похоже? Что? Откуда у вас такие бюрократические навыки? Можно подумать, что вы заведывали царским департаментом... То есть, как это нас не касается? ВЧК все касается, что нужно советской власти. Даю срок до завтра. Мебель мы дадим из буржуазных особняков. Только надо пропустить ее через дезинфекцию — чорт знает, какая сволочь спала на этих кроватях...

А вот разговор Дзержинского, прекрасно подчеркивающий глубокий смысл разговора Ленина с Горьким.

(Дзержинский получает на подпись бумагу от провокатора и замаскировавшегося шпиона, пробравшегося обманным путем в аппарат ВЧК. Он читает бумагу, бледнеет от злости, снимает трубку телефона):

— Тридцать второй. Говорит Дзержинский. Вы что— с ума сошли? Что вы мне прислали? (слушает). Какие у вас основания? (слушает).— Это все? И на этом основании вы предлагаете расстрел?

Мы видим другой телефон, у телефона Синцов.

— Феликс Эдмундович,— говорит он,— какие там основания? Расстрелять его и крышка! Я печенкой чувствую...

Дзержинский резко обрывает:

— Печенкой? Зайдите к Петрову и скажите, что я вас арестовал на трое суток! (слушает, морщась). В другой раз будете думать не печенкой, а головой.

Или вот к Ленину на квартиру, в кухню пробирается земляк кухарки из Тамбовского края — это кулацкий «ходок». Он пришел прощупать крепость советской власти, проведать — а не пойдет ли советская власть на уступки, он пришел искать «отдельную мужицкую правду», которую Ленин сразу разоблачает, как кулацкую. В смело, интересно написанной авторами сцене, классовый враг показывает свои зубы... Кулак говорит:

— Ну, вот что, гражданин Ленин... Россия — страна мужицкая. Мы и без города проживем! Ситца не дадите — в холстинку оденемся. Сапог не дадите — в лаптях походим! Но, уж если мужик хлеба не посеет...

— Измором, значит, возьмете?

— Сами подохнете...— с наглой угрозой отвечает «земляк».

— Вы нарисовали страшную картину...— с нарочитой тревогой в голосе говорит Ленин.— Прямо волосы дыбом становятся... Значит вы пришли, как бы, войну нам объявить?

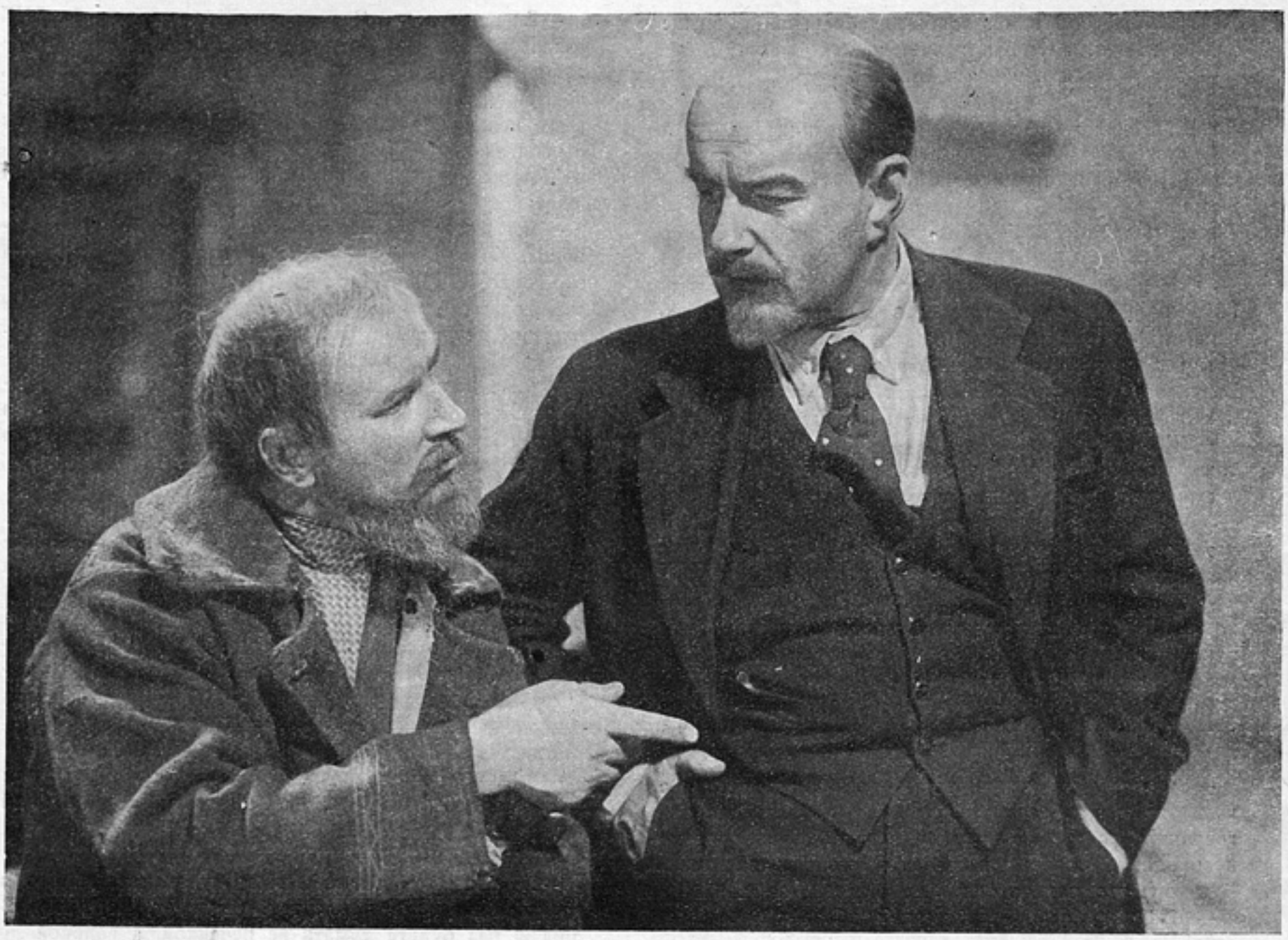
— Вы — человек ученый! Вам виднее.

— Ну, что же...—говорит Ленин серьезно.—...Запомните и передайте тем, кто вас послал, хотя бы и без мандата. Советская власть штука прочная. Рабочие и крестьяне создали ее не на год и не на десять лет, а навсегда! Назад пути не будет! Никому! Пока вы существуете, хлеб вы будете отдавать. Не отдадите — возьмем силой. Пойдете войной — уничтожим. Уничтожим весь ваш класс!..— Вот вам вся правда! Настоящая, рабоче-крестьянская правда!

— Запомним...— тихо и угрожающе говорит кулак. Он надевает котомку на плечи. Ленин улыбается:

— Ну, вот и договорились...

В этом диалоге раскрывается ленинская программа ликвидации кулачества как класса, реализованная спустя



«ЛЕНИН» (Вторая серия).

Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой. Постановка М. Ромма. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото: в роли В. И. Ленина нар. арт. СССР Б. Щукин и в роли кулака засл. арт. Н. Плотников.

несколько лет коммунистической партией под руководством товарища Сталина. В этом диалоге — глубокая вера Ленина в правоту дела социализма, вера в непоколебимость и вечность советской власти, в победу диктатуры пролетариата.

Вот почему, выступая на митинге на заводе Михельсона, в день, когда презренная клика убийц готовится к покушению на великого вождя, — Ленин говорит народу:

— Не может быть успешной революции без подавления сопротивления эксплуататоров! Мы гордимся, что делали и делаем это!..

Пусть каркают социалистические хлюпики, пусть хнычут дрянные душонки и бешенствует буржуазия. Удержать советскую власть и закрепить победу трудящихся над помещиками и капиталистами можно было только при строжайшей железной власти сознательных рабочих! Помните, товарищи-рабочие, у нас только один выход: победа или смерть!

В этот час у ворот его встретила отравленная пуля подлого убийцы — Фанни Каплан.

Так, пренебрегая смертью, боролся гений человечества за победу рабочего класса.

◇

Фридрих Энгельс в речи над могилой великого Маркса сказал:

«Маркс был прежде всего революционером».

То же можно сказать и о Ленине — он прежде всего был коммунистом.

◇

Авторы взяли на себя трудную и почетную обязанность раскрыть образ по его основной, генеральной линии. Вполне естественно и простительно, что не все им удалось обнять и выразить в пределах своей сценарной работы. Но и то, что сделано ими, заслуживает полноценного внимания: образ вождя по сравнению с тем, что было дано в первоначальном эскизе — в первой серии, — обогатился новыми живыми и яркими чертами.

Главное, по-нашему, мы уже отметили: Ленин — несгибаемый вождь рабочего класса, ведущий его через трудности к победам, — вот что самое существенное в сценарии.

Это дано не прокламативно, а в живой действенной конкретности. Еще Маркс и Энгельс писали в «Святом семействе», что «идеи вообще ничего не могут выполнить. Для выполнения идей требуются люди, которые должны употребить практическую силу».

Ленинский стиль руководства выражен в сценарии, конечно, не во всей своей философской и масштабной сущности, но рядом метких штрихов, деталей, реплик. Во всем этом раскрывается живой человек.

Ленин делает выговор крупному работнику:

— Так вот, усвойте: никакие революционные заслуги в прошлом, никакой партийный стаж, никакая седая борода не будут нами приниматься во внимание — категорически — когда идет компрометация советской власти!..

Ленин приказывает:

— Завтра же необходимо опубликовать декрет об отмене частной собственности на недвижимость. Что?.. Вот именно потому, что политическое положение напряженное и нужно опубликовать завтра же! Нет, политиканствовать и вилять в таких делах мы не будем...

По другому поводу — в разговоре со Свердловым:

— Мы готовы совершить тысячу попыток и после тысячи попыток мы приступим к тысяче первой...

Авторы не боятся того, что многое, характерное для образа Ильича, выражено не в поступках, а в словах. Они отлично понимают, что слова вождя звучат как совершенное действие, как пластическое выражение мысли.

Ленин осматривает кресла, предложенные для его кабинета завхозом. Улыбаясь, рассматривает резное кресло и говорит:

— Гм... Этакими львами мы, пожалуй, отпугнем всех рабочих и крестьян, которые приходят в Совнарком... Скажите, а можно раздобыть обыкновенный человеческий стул на четырех ножках, со спинкою? Можно? Ну, вот и поставьте мне.

А для посетителей два мягких кресла, непременно, — уходя говорит Ильич и в дверях еще раз оборачивается. — Только, пожалуйста, без диких зверей...

Или вот этот кусок после сцены с кулаком на кухне, в квартире Ленина. Владимир Ильич говорит, стоя у плиты:

— Яков Михайлович, вы что-нибудь понимаете в молоке? Как узнать, что оно кипит?

Свердлов подходит и заглядывает в кастрюльку:

— Не беспокойтесь! Я вас буду консультировать. Во мне пропадает великолепный повар. Еще рано.

— Мы слишком мягки, — говорит Ильич, — наша власть иногда больше похожа на молоко, чем на железо. Диктатура — это большое слово, и мы сказали его... Яков Михайлович, пожалуйте сюда...

Оба внимательно смотрят на молоко.

— Нет, — говорит Свердлов, — еще не скоро.

Ленин:

— При этом кулаке случайно просто не было бомбы или револьвера... они скоро стрелять в нас начнут. А пузырьки? Это ничего, что пузырьки?

— Не имеет никакого значения — категорически заявляет Свердлов, — поверьте моему опыту.

Оба поворачиваются. В это же мгновение раздается шипение и за их спинами взвивается облако пара.

Молоко растеклось по всей плите, дымит, горит.

Свердлов хватает кастрюлю, бьет по плите тряпкой, суетится.

Ильич хохочет.

Во время митинга, на заводе Михельсона из толпы рабочих раздается женский голос:

— Хлеба нет, а на железных дорогах отбирают...

— Товарищ, относительно хлеба на дорогах я вам отвечу, — говорит Ильич.

А когда кончается митинг, раздается мощный «Интернационал» и сквозь гром аплодисментов и звуки гимна Ильич обращается к женщине, задавшей ему вопрос:

— Товарищ, вы кажется, спрашивали насчет реквизиции хлеба?

И, идя рядом с ней, объясняет интересующий ее вопрос.

Опасно раненый, Ленин привезен домой — это сильная и выразительная по действию сцена.

Машина остановилась у подъезда. Шофер Гиль выскочил, открыл дверцу, Ильич вышел, Василий поддерживал его.

Они медленно вошли в парадное. Перед лестницей Ильич остановился.

— Владимир Ильич, мы вас понесем...

— Нет, нет... Я сам. Снимите только пиджак...

Медленно, осторожно сняли Гиль и Василий пиджак с раненых плеч Ильича. Короткая судорога боли пробежала по его лицу.

Ильич двинулся по лестнице. Он шел, упрямо сжав губы, преодолевая ступеньку за ступенькой.

Небольшое кровавое пятно расплывалось на рукаве рубашки.

Василий и Гиль шли вслед за Ильичем.

— Владимир Ильич!

— Нет, я... дойду сам...

Пройден один этаж.

Второй.

Третий.

Раненого осматривает врач — вот еще штрих образа.

Ильич тихо застонал и приоткрыл веки. Боль затуманила веселые глаза его. Страдание погасило улыбку.

— Доктор... — прошептал он.

Врач наклонился к нему.

— Это конец?

— Что вы, Владимир Ильич! С чего вы взяли?

Ильич взглядом останавливает его:

— Вы коммунист?

— Да.

— Вы должны понимать... если это конец... я должен знать... правду... успеть... ряд дел... успеть... вызвать Сталина...

— Владимир Ильич! Вы будете жить!

— Смотрите же...

— А если нужно будет... я вам скажу.

— Обещайте!

— Даю слово.

Сколько мужества, сколько силы в этом кратком диалоге, какой большой в нем подтекст!

Ильич бредит. В бреду говорит:

— Почему мне не несут сводки с фронтов?

Он старается побороть одышку, но страшная усталость начинает опускать его веки.

Пауза.

— ...Не говорите Наде ничего... Я сейчас встану... Отойдите Феликс... Эдмундович... Они же хотят стрелять в вас... Вы видите... Надо быть осторожнее. Отойдите... не угодно ли вам беречь себя...

Ленин начал выздоравливать. И, при первой возможности, ушел из-под надзора сиделки, погрузился в чтение бумаг, по телефону закатил выговор с предупреждением за либерализм первому же собеседнику:

— Вы думаете, я не знаю, что вы...

В кабинет входит доктор. Всплескивает руками.

Ильич увидел его и — в трубку, тихо:

— Я вам немного попозже позвоню...

Вешает трубку, смотрит на доктора с видом виноватым и озорным.

Доктор:

— Это безобразие! В постель сейчас же! Я буду на вас жаловаться!

Ленин идет с ним из кабинета, взяв его под руку:

— Ладно, ладно, доктор, вы не ябедничайте, это нехорошая черта. Воздух Совнаркома для меня очень полезен.

И вот, в последней сцене Свердлов открывает заседание Президиума ВЦИК, следующими словами:

— Товарищи! У нас сегодня на повестке огромное количество вопросов...

А по коридору торопливо идет Ленин, рука у него на перевязи.

За ним бежит Бобылев.

— Владимир Ильич!

— Оставьте меня, я и так опаздываю!

— Владимир Ильич!

— Оставьте, оставьте!

— Я буду жаловаться врачам!

— Пожалуйста...

(Ильич приходит на заседание. Его встречают бурной овацией, общим криком радости.)

Ленин пытается заговорить. Это не удается. Наконец наступает относительная тишина.

— Товарищи! — говорит Ленин и вновь бурный взрыв восторга прерывает его. Ленин смотрит на часы.

— Вот я вас сейчас всех перепишу, — сверкая веселым взором говорит Ильич,—и представлю в ЦК для наложения взыскания за бесполезную трату времени... Общий хохот... Наконец все усаживаются на свои места.

Свердлов придвигает к Ильичу кипу материалов к повестке.

Ильич отодвигает бумаги в сторону:

— Товарищи! — говорит он, — сегодня на повестке дня у нас только один вопрос — укрепление диктатуры пролетариата.

◇

С большой идейной и художественной смелостью авторы подошли к задаче показа врагов, противостоящих диктатуре пролетариата и его вождям. Трудность усугублялась тем, что враги в сценарии имеют исторические фамилии, что их собирательные черты конкретно типизированы в лицах, имена которых стали символом предательства, измены и неслыханной подлости.

Художникам помогла, как всегда и во всем, сама жизнь: между первой и второй серией лежал год, многому научивший людей нашей родины. «1937 год вскрыл новые данные об извергах из бухаринско-троцкистской банды», — говорит история нашей партии.

«Судебные процессы показали, что эти подонки человеческого рода вместе с врагами народа — Троцким, Зиновьевым и Каменевым — состояли в заговоре против Ленина, против партии, против Советского государства, уже с первых дней Октябрьской социалистической революции» («История ВКП(б)», Краткий курс, стр. 331). Неслыханные злодеяния, цепь невиданных преступлений против народа и его вождей «проводились на протяжении двадцати лет при участии или руководстве Троцкого, Зиновьева, Каменева, Бухарина, Рыкова и их прихвостней — по заданиям иностранных буржуазных разведок» (там же).

Этот омерзительный клубок преступлений показан в сценарии до конца убедительно и правдиво. Одну и ту же паутину плетут троцкие и бухарины, пробравшиеся в ЧК Синцовы, «левые эсеры», иностранные послы и шпионы. У них всех одна цель—«разрушение партии и советского государства» («История ВКП(б)», стр. 331) и для достижения этой цели они не брезгуют ничем. Цинизм, духовная опустошенность, искусно спрятанная злоба к победившему пролетариату — вот их типические черты. Вместе с тем каждый из них индивидуален, неповторим в своей подлости. Кулак нагл, труслив. Бухарин предает партию, пытаясь поцеловать Ленина иудиным поцелуем. Рутковский говорит пышные фразы.

Фанни Каплан отвечает деловым тоном профессионального убийцы:

— Перестаньте разговаривать. Дайте револьвер...

Бандит Новиков бесстрастно обучает ее:

— Первые три пули надпилены. Видишь? Они отравлены ядом Кураре...

Список преступлений неисчерпаем, и каждый акт действия врагов в сценарии стал уликой, фактом не только искусства, но и истории.

История и победивший народ произнесли свой приговор.

Картина «Ленин» утверждает общечеловеческую мудрость акта беспощадного истребления этих бешеных собак, источающих свою ядовитую слюну долгие годы...

◇

Большую драматургическую ценность представляют образы лучших людей, отдающих свою жизнь за дело победы рабочего класса. Они — плод творческой мысли художника, но столь типичны и характерны их образы, что видишь за ними многие славные имена истории Октябрьской революции. Они, подобно Максиму, ассоциируются в сознании зрителя с плеядой героев нашей партии.

Это — знакомый нам по первой серии Василий, питерский рабочий, верный спутник и телохранитель Ильича. В эти трудные годы гражданской войны он — на всех фронтах, на самых боевых участках, этот верный сын большевистской партии: он привозит хлеб голодающим городам, он вместе с чекистами уничтожает змеиные гнезда шпионов и убийц, он сражается с интервентами.

Рядом с ним—другой сын партии — Матвеев, ставший комендантом Кремля. Ему досталось трудное испытание: он должен разоблачить предателей, их преступный заговор, он дает нить к их раскрытию и жертвует собой во имя уничтожения этой подлой банды. Пуля предателя Синцова обрывает эту героическую жизнь. Это один из самых сильных эпизодов в сценарии.

Раненый Матвеев поручен попечению Синцова в момент атаки убежища заговорщиков.

Василий передает Матвеева с рук на руки Синцову и опрометью бросается бежать — предупредить Ильича о покушении.

«Чекист» Синцов приподнимает Матвеева за плечи и оттаскивает в сторону.

Матвеев лежит на камнях мостовой, голова его на коленях Синцова. Уже не в силах открыть залитых кровью глаз, он шепчет:

— Троцкий... Бухарин... изменники. Передай Цека... Последним усилием воли, удерживая уходящую жизнь, Матвеев шепчет, припав к уху Синцова.

— Тс... Тихо... тихо... говорит Синцов. Он гладит голову Матвеева и другой рукой достает наган. Быстро оглядывается.

Улица пуста. Вдалеке стрельба—чекисты атакуют штаб заговорщиков.

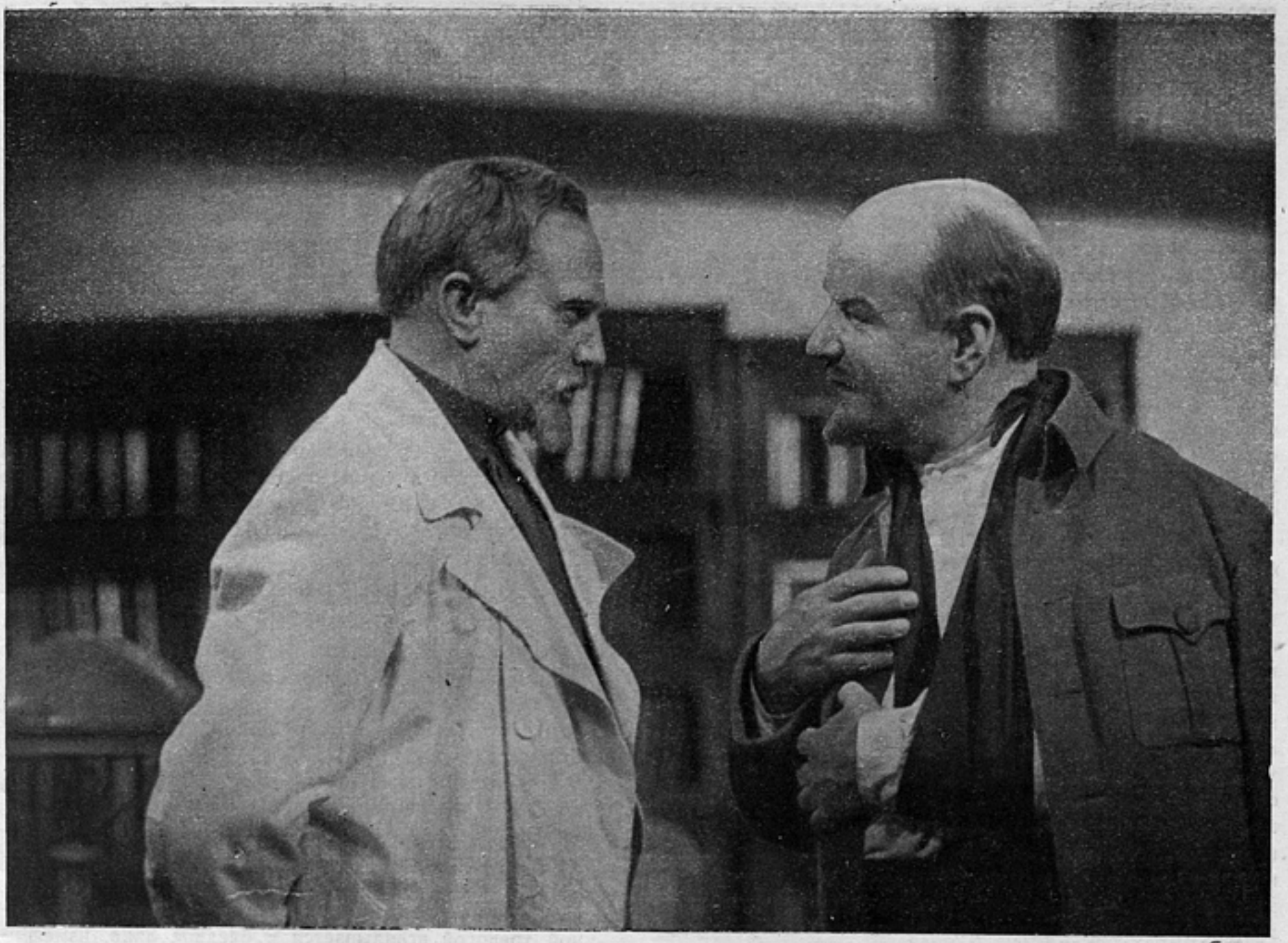
Синцов приставляет наган к виску умирающего Матвеева и спускает курок...

Авторам удалось найти даже для эпизодических фигур короткие и выразительные характеристики. Так сильно и ясно вырос в сценарии величественный образ Надежды Константиновны Крупской — почти на одном штрихе художника.

Ильич ранен, смертельная угроза нависла над жизнью вождя. Началось кровохарканье...

Явственно, в мертвой тишине раздается глухой стон.

Не в силах больше сдерживаться, Василий садится, закрывает лицо руками. Он плачет.



«ЛЕНИН» (Вторая серия).
Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой. Постановка М. Ромма. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото: в роли В. И. Ленина нар. арт. СССР Б. Щукин и в роли доктора Обуха засл. арт. респ. И. Толчанов.

В углу сидит Надежда Константиновна. Она сидит молча, выпрямившись, бледная и суровая.

Василий смущенно вытирает слезы:

— Простите... Надежда Константиновна.

В одной-двух сценах авторам удалось воссоздать обаятельный образ великого писателя—Максима Горького.

В замечательной и трогательной сцене вновь встречается Горький с раненым Лениным.

Ленин чувствует приход своего друга, требует впустить его, в полубреду сетует на его отсутствие.

— Где же, Алексей Максимович? Почему он не идет? Он должен это видеть...

Горький (тихо):

— Я здесь...

Ленин:

— Алексей Максимович, дорогой Горький... Почему он не идет ко мне?... Не хочет...

Горький:

— Владимир Ильич... (незаметно утирает слезы.)

Ленин (открыл глаза. Полностью вернулось сознание):

— Алексей Максимович... Вот...

Горький:

— Меня пустили к вам только с условием, чтобы мы оба молчали... Давайте, помолчим...

Ленин:

— Хорошо... Помолчим...

Ленин берет Горького за руку.

Лежит Ильич и сидит возле него Горький.

Так смотрят друг на друга и молчат, держась за руки, эти два великих человека...

Эта сцена построена на большом подтексте, на огромном внутреннем смысле — Горький и Ленин сплетаются в восприятии читателя в символ величия человеческого духа, каждый из них Человек с большой буквы.

◇

Сценарий «Ленин» ведет критическую мысль к самым основным вопросам кинодраматургии, пожалуй, киноискусства в целом.

А вопросов этих много — они начинают собой ряд проблем, разрешение которых, или хотя бы обсуждение, до сих пор не встало в повестку дня теоретической жизни советского кино. Нет необходимости доказывать это положение: теоретическое отставание на драматургическом участке особенно ощутимо. Ни одной серьезной работы критического характера, дающей глубокий марксистко-ленинский анализ, какого-либо вопроса кинодраматургии, мы припомнить не в силах.

Между тем говорить есть о чем: сценарное творчество, освобожденное сейчас от непосредственного воздействия производства, не получило, однако, еще нужного масштаба идейно-художественного разворота. Казалось бы, именно сейчас, без помех — вне прямого влияния вкуса и вкусовщины того или иного режиссера—кинодраматурги могли бы развернуть свиток своих творческих

стремлений, выявить свою индивидуальность, доказать свою смелость, — но увы, на практике это далеко не так...

Скудость философского понимания действительности, низкий идейно-теоретический уровень, своеобразная спекуляция на тематическом признаке — все это, к сожалению, характеризует еще некоторые сценарии — не только те, что поступают в портфели сценарных отделов киностудий, но порой даже и те, что включаются в производственный план.

Особенно ощущается в драматургии недостаток общей и профессиональной культуры: нестройная, нечеткая фабульная конструкция; неумение рисовать характер образа объемными чертами, пластическими средствами; вялый, бесцветный диалог, — все это губит даже интересные и свежие по мысли произведения.

Казалось бы, нет надобности доказывать, что сила искусства — в конкретности и неповторимости системы образов, в органическом слиянии мысли и чувства, в умении выразить и мысль и чувство в образной форме, средствами данного рода искусства.

Однако сценарная практика наших дней иногда находится еще в явном противоречии с этими столь бесспорными для всех нас положениями. Как часто еще наши авторы лишь извне воспроизводят явления действительности, не проникая глубоко в их сущность... Воскресает в памяти пессимистическое изречение Гегеля: «Судьба дает нам в произведениях искусства не их мир, не весну и лето нравственной жизни, когда они цвели и зрели (речь идет о явлениях действительной жизни.—**И. Т.**), но лишь скрытое воспоминание об этой действительности. Наше наслаждение плодами, поэтому, не есть деление, посредством которого открывалась бы нашему сознанию совершенная и воплощающая его истина, оно есть внешнее деление (подчеркнуто мной.—**И. Т.**), стирающее с этих плодов дождевые капли или пыльцу и, вместо внутренних элементов окружающей воспитывающей и воодушевляющей нравственной действительности, воздвигающее обширные леса мертвых элементов их внешнего существования».

То, что говорит Гегель в своей «Феноменологии» относится к падению древней греческой культуры, но может быть отнесено ко всякому искусству, которое выражает факты конкретной действительности «не для того, чтобы пережить их, а только для того, чтобы их себе представить» (Гегель, «Феноменология»).

Как часто наши авторы занимаются лишь «внешним делением», с каким трудом выходят они на дорогу подлинного живого искусства!

Тем радостнее, что в сценарии «Ленин» история воскресла как «воодушевляющая действительность». Тем большего внимания заслуживает работа художника, чем более сложная задача им решена.

Все, что было сказано выше о сценарии, может дать основание для суждения о творческой линии авторов. Но было бы неверным опустить другую часть вопроса — о силе элементов художественной выразительности в этом сценарии.

В этой части вопроса кинокритика допускает часто излишний либерализм в оценке того или иного произведения. Самую задачу и ее условия принимают за ее разрешение; тему считают философией, эмпирически осознанный факт действительности воспринимают как факт искусства. За художника, за его мышление, за его талант работают как полномочные представители: тема, люди, факты.

Художник объективно становится счастливым искателем золотой жилы жизни, вместо того чтобы быть «старателем», намывающим крупицы золота из кучи шлака и земли...

Наша кинокритика не стимулирует уважение к художественному труду — она по большей части обесценивает его своим безразличным отношением к этому вопросу. Неопытные — или слишком опытные — авторы полагают в силу этого, что все элементы выразительности в сценарии — как запятые в письме малограмотного ученика — дрессированные: сами разойдутся по местам...

Авторы сценария «Ленин» этого не думали. Каждый эпизод — и более и менее удачный — отмечен печатью того упорного труда, который кажется легким не в процессе, а в результате. Авторы, имеющие немало оснований прикрыться щитом большой темы, забралом исторических документов, панцырем убедительных самим своим существованием фактов, сочли свою работу живым, творческим делом.

Вот почему сценарий вышел прежде всего интересным произведением — он увлекательно читается, его эмоционально чувствуешь. Люди и события волнуют не обозначением только, а своей плотью и кровью — на них ощущаешь и «дождевые капли и пыльцу».

Вот, например, как написана сцена встречи Ленина и Сталина — двух гениев революции:

> Ильич, одетый, полулежит в кровати. Ноги закрыты пледом. Рука на перевязи. На похудевшем лице едва заметная легкая и грустная улыбка, которая бывает у тяжело переболевших и выздоравливающих людей.
> Он спит. Раннее утро.
> Вдруг открывается дверь и в комнату тихо входит Сталин.
> В брезентовом плаще, выгоревшем, пропыленном, промоченном яростными дождями и высушенном жгучими ветрами, в военной фуражке, бурой от беспощадного солнца, в высоких сапогах, покрытых пылью боев,—он стоит на пороге комнаты и смотрит на Ильича. На цыпочках подходит он к постели. Долго, с огромной тревогой вглядывается в бледное лицо, измененное болезнью, смотрит на раненую руку.
> Внезапно Ильич открывает глаза:
> — Сталин! Дорогой мой...
> Сталин бросается к Ильичу, осторожно обнимает его, боясь причинить боль.
> Ильич говорит очень тихо, как всегда, когда он волнуется:
> — Я очень боялся, что вы не успеете приехать... (пауза на миг). Кажется, послали к чорту ангела смерти!.. — Он начинает смеяться, но боль заставляет его перестать и Ильич только улыбается задорно и радостно, держа Сталина за руку.
> — ...А вы выгнали к чертям Краснова! Рассказывайте немедленно. Все... Скорее!

В этой сцене есть драматургическая задача, есть перспектива актерской работы. Этими чертами отмечен почти весь сценарий, во всяком случае—лучшие его эпизоды.

В сценарии много настоящего тепла и юмора — не в отвлеченной, украшательской форме, нет! — в самой сущности наших людей, остающихся оптимистами перед лицом самой грозной опасности.

Авторы не отказались и от проверенных приемов композиции действия: торможение, например, играет значительную роль в ряде эпизодов — так сделан, например, весь сценарный кусок — «Покушение Каплан на Ленина», начиная с момента, когда Василий узнает об условленном часе злодеяния. Вся эта ситуация бесспорно нагнетает большое эмоциональное напряжение.

Отлично сделана сцена, в которой безоружный Дзержинский добивается признания от вооруженного предателя Синцова: она сделана с учетом средств и силы мелодраматического жанра.

Хорошо использован прием контрастов — основа основ мировой драматургии (на этом прекрасно построен весь сценарий «Выборгской стороны»). В литературном сценарии «Ленин» комедийный эпизод с убежавшим из кастрюли молоком заканчивается так:

Ильич хохочет. Он смеется безудержно, вытирая набегающие на глаза слезы, и вдруг смолкает.

На пороге кухни стоит бледный Дзержинский.

Ленин быстро подходит к нему.

— Я должен ехать в Петроград... — говорит Дзержинский.

— Что случилось?

— Убит Урицкий...

Авторы не боятся конфликта эмоции с внешней оболочкой факта — это обостряет ситуацию.

Выздоравливающий Ильич сделал выговор по телефону крупному работнику. Эпизод заканчивается так:

Комната в комиссариате. Распахивается дверь, и влетает Поляков (тот самый, кому влетело от Ильича в первой части сценария).

— Ура! — кричит он, разбрасывая все вокруг себя.

Один из сидящих за столом поднимает голову:

— Чего ты радуешься?

— Выговор получил!

— Странная причина для веселья...

— От кого, от кого спроси! От Ильича, дурья твоя голова!

Все вскакивают.

— От Ильича?

— От Ильича! — кричит Поляков, пускаясь в пляс,— Ильич здоров, товарищи! Лично выговор закатил! Строгий... С предупреждением...

Существеннейшую роль в этом сценарии — больше чем в каком-либо другом — играло качество диалога. Каплеру удалось еще в первой серии найти ключ к органическому сочетанию документа и личного творчества и тем самым смело разрубить гордиев узел. Идейно-художественная сила большей части диалога в сценарии «Ленин» велика и убедительна. Каждая реплика обдумана не только как логическое явление, но как фактор эмоционального воздействия, и это во многом увенчалось успехом. Об этом говорят уже приведенные примеры — их можно умножить.

Больной Ильич получает продовольственную посылку.

— Зачем вы раскрыли ее? Отправьте в детский дом! — резко говорит он окружающим.

— Владимир Ильич, вы больны, и я от вас никаких распоряжений не принимаю... — отвечает ему Бобылев.

— А от кого посылка?

— Да вот не могу понять, ничего не сказано.

Ленин указывает на газету, в которую завернут хлеб:

— А ну посмотрите эту газету! Царицынская?

— Царицынская.

Все смеются.

«ЛЕНИН» (Вторая серия)
Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой. Постановка М. Ромма. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото: в роли В. И. Ленина нар. арт. СССР Б. Щукин и в роли Василия арт. Н. Охлопков.

— Ай, ай, ай! — говорит Ленин. — Такой старый конспиратор, как Сталин, а как проморгал...

Это не только разговор о факте — это характеристика образа.

Или вот Ленин обсуждает кандидатуру большого работника:

— Я говорю, его посылать нельзя. Прежде всего, он решительно не умеет никого слушать, а только поучает. Кроме того, он убежден, что умнее всех. Какой же это руководитель?

Эта жесткая характеристика войдет в советский быт, как вошли в него реплика Чапаева, речи Максима, песни многих картин советского кино.

◇

Было бы неправильным заключить, что сценарий абсолютно безгрешен и до конца преодолел обычные пороки нашей кинодраматургии.

Сценарию присуще и изобилие повторных эпизодов (приезды Василия), и отсутствие монтажного, единственно необходимого стыка некоторых эпизодов меж собой (первая часть), и длинноты в разговоре и еще многое, что однако несложно было преодолеть в рабочем сценарии.

Самое главное, что сценарий «Ленин» решает, в основном, огромной важности философские и политические вопросы средствами искусства.

И к нему легко могут быть применены слова из гегелевской «Эстетики».

«У всякого народа, при прогрессирующем образовании, наступает такое время, когда искусство указывает куда-то во вне себя».

Социалистическая культура требует искусства, ставшего фактором общественной жизни и вместе с тем сущностью своей лежащего в специфике художественного творчества.

Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой отвечает этому требованию.

„Выборгская сторона“

И. Вайсфельд

Задолго до появления сценария «Выборгская сторона» в газете «Кино» появилась творческая заявка Козинцева и Трауберга на фильм. Сценарий и картина не похожи на эту заявку.

Если заявка носила биографический характер и строилась на столкновении Максима с новой средой, в которую он попадает, то в сценарии и картине — задача более общая и широкая: показать не только частные эпизоды революции и не только индивидуальных представителей народа, но и сам народ, свергающий эксплоататорскую власть и создающий новый государственный аппарат, показать величие, силу и глубину Октябрьской революции. В соответствии с этим изменилась и драматургическая композиция: от более локальной, связанной преимущественно с судьбой Максима, к более широкой, охватывающей все многообразие персонажей, линий, событий. Драматургия фильма должна была вместить не только какую-то сумму событий, но и выразительные средства для изображения внутреннего роста, перевоспитания людей.

Советское кино — единственное в мире кино, которое показывает этот рост, движение, изменение людей, избавление их от слабостей, ошибок, пережитков старого, показывает народ как субъект истории, ее движущее начало. Эта новая — большого масштаба — задача нашей кинематографии потребовала и освежения драматургических форм. Каноны, допустим, авантюрного жанра, комедии положений оказались тесными и неприменимыми к этим новым фильмам: начиная с Натана Зархи, который пытался найти сплав эпоса и драмы, через «Мы из Кронштадта», кончая «Выборгской стороной», поиски эти идут непрерывно и настойчиво. Ясно, что драматургия «Выборгской стороны» не может быть похожа, например, на драматургию «Ночного автобуса», и жаль, что критики—эта, по выражению Белинского, «движущаяся эстетика» — и теория драматургии не изучают новых произведений драматургии, не накопляют опыта положительных решений.

«Выборгская сторона» не похожа ни на хронику событий, ни на академические сюжеты. И все же картина представляет собой какое-то законченное целое. В чем заключаются некоторые особенности — весьма поучительные и ценные — драматургии «Выборгской стороны», мы скажем ниже. Сейчас необходимо отметить, что, несмотря на законченность дра-

---

[1] Считая «Выборгскую сторону» Г. Козинцева и Л. Трауберга одним из наиболее интересных и значительных явлений советской кинематографии за последние годы, статьей И. Вайсфельда редакция открывает обсуждение этого фильма.

матургии «Выборгской стороны», не все, что в картине сделано, заслуживает безусловного оправдания.

Конечно, герои «Выборгской стороны» — не застывшие фигуры, они в постоянном движении, в борьбе, поисках. Максим, к которому зритель имеет определенное отношение еще до того, как открылись вступительные титры картины, которого зритель знает как стойкого и верного большевика, человека большого благородства и простоты, Максим растет на новом посту, доверенном ему партией — на посту управления. Большое место в фильме занимает и Евдокия — человек, который переделывается в ходе революционной борьбы, пробуждается от обывательской спячки.

Образы фильма, его идейное содержание, его народный характер объясняют и его новое драматургическое построение.

Но можно ли, например, пройти мимо того факта, что в фильме неожиданно непропорционально разрослась линия Евдокии, которая местами явно заслоняет Максима? Можно ли не обратить внимания на чрезмерно большое место, уделяемое Дымбе? Можно ли не заметить того, что Максим показан в меньшей степени, чем этого хотелось бы зрителю? Что Наташа развернута недостаточно глубоко и иногда фигурирует (именно фигурирует) только как элемент ситуации, персонаж почти вспомогательного назначения?

Все это воспринимается не как закономерность, а как слабость драматургии, как отступление от внутренней логики развития действия картины, сделанные во имя важных, но не решающих соображений (например, до конца использовать возможности Жарова или Ужвий и т. п.). Некоторая произвольность в композиции картины — это уступка сговорчивых Козинцева и Трауберга — драматургов несговорчивым Козинцеву и Трауберг у — режиссерам.

Козинцев и Трауберг, хорошо чувствующие меру для режиссерской находки, для той или иной детали, — должны знать, какое место в фильме может занимать та или иная линия, тот или другой кусок. Кто не помнит высказывание Маяковского из «Как делать стихи», имеющее прямое отношение и к кинодраматургии: «Некоторые слова просто отскакивают и не возвращаются никогда, другие задерживаются, переворачиваются и выворачиваются по нескольку десятков раз, пока не почувствуешь, что слово стало на место». Но к драматургии у многих выработалось огульное отношение: «в общем выражает идею»; поэтому-то могли создаться такие условия, при которых Дымбы безнаказанно вырываются вперед и позволяют себе на время заслонить другие, более важные персонажи, которые зритель хотел бы видеть больше всего и прежде всего.

◇

Форма изложения «Выборгской стороны» лишена всякой повествовательности. Эпизод обычно строится на неожиданной, быстрой и решительной смене настроения. От юмора к трагическому, от трагического — к лирике, от лирики — к пафосной приподнятости, от пафосной приподнятости — к драматургической собранности и строгости. Заседание районного Выборгского совета. Как строится эта сцена? Начало — обычная повестка дня длинного заседания: «Вопрос 48-й. О выделении членов Совета в комиссариат внутренних дел. Вопрос 49-й. О походе рабочих завода «Феникс» за сырьем» и т. д. Этот порядок неожиданно нарушается появлением взбунтовавшихся женщин, которых спровоцировал Дымба,— драматическое столкновение большой силы. Оно разрешается — женщины становятся участниками совещания,— чтобы смениться новой драматической «пикой» (при обсуждении доклада Тураева); напряжение снимается трогательной и смешной сценой «крещения» в райсовете новорожденного, которого отказался зарегистрировать поп. За этим следует неожиданный поворот: сообщение о пожаре и подлое нападение на Наташу — события большого трагедийного напряжения.

По тому же принципу построена и сцена с больной Наташей. Наташа бредит, она не слышит простых и ласковых слов Максима, она произносит слова, трагически звучащие в той обстановке, в какой она находится. Появляется Бугай с друзьями — они волокут доктора — развертывается прекрасная комедийная сцена. В этой сцене — никакой искусственности, комедийная разрядка не оскорбляет нашего чувства по отношению к Наташе.

То же и с назначением Максима.

Как будто отвлеченный разговор Свердлова с Максимом заканчивается назначением Максима в банк. Максим озадачен. Смешанные чувства овладевают им. Он пытается возразить. Думает. Разрешение: Максим вывешивает плакат: «По делам Государственного банка» и т. д. В этой детали, вызывающей дружный смех зрительного зала, в этом неожиданном повороте — весь Максим.

Сцена суда. Начинается она с появления адвоката. Превосходный пародийный кусок, построенный на самоуверенности защитника. Встает рабочий и спрашивает: «Бандиты они или не бандиты?» — это начало крутого поворота в эмоциональной окраске эпизода, который завершается приговором. Затем разбирается дело Евдокии. Приговор. Огромный эмоциональный подъем. Радость, ликование присутствующих. Зритель ждет слов Евдокии, не возникает сомнений — это будут слова облегчения. Против ожидания здесь начинается крутой поворот к трагическому. Евдокия в отчаянии: «Советскую власть материла, а мне советская власть — прощать?» Отчаяние и горе сменяется просветлением: Евдокия начинает понимать, кто ее друг и кто враг. Она указывает на Дымбу.

Эта смена настроений в эпизоде, эти радикальные переходы строятся не по прихоти авторов; выдумка авторов подчинена общему замыслу, она соответствует реальной жизненной обстановке, которой посвящена картина.

В «Окраине» Барнета есть такой кусок: солдата принимают за убитого, потом выясняется, что он притворялся: драматургическое снимается смешным. Но здесь источник смешного — в недоразумении: трагедии-то и не было. Отличительная особенность приема Козинцева и Трауберга: действительно трагическое снимается действительно смешным, действительный пафос — действительной лирикой. Этот прием построения эпизода требует большого художественного чутья и такта, отточенного и верного мастерства. Но и дает он благодарные результаты: зритель смеется, негодует, сочувствует, тревожится, ликует, надеется, ждет, торжествует — испытывает все богатство чувств.

Эта замечательная черта творческой индивидуальности Козинцева и Трауберга достойна внимания и глубокого изучения.

◇

Вторая особенность творчества Козинцева и Трауберга также весьма поучительна. Заключается она вот в чем. Как известно, формалисты провозгласили теорию «остранения». Под влиянием этой «теории» возникло творчество безэмоциональное и бездушное, холодное и чуждое реальной жизни. Людей искусственно

устраняли из реальной среды, реальные предметы и обстановка искажались и деформировались. Формализм был разгромлен, но некоторые художники отказались от многого из того, что вовсе не принадлежало формализму, — от поисков наиболее острых и ясных форм выразительности, способных донести до зрителя идею, жизненную обстановку. Козинцев и Трауберг не принадлежат к тем художникам, которые шарахнулись в другую крайность — бытовизм и невнятную повествовательность; они не отдали формализму то, что по праву принадлежит р е а л и з м у.

Один из частых приемов выразительности, удачно используемых Козинцевым и Траубергом,—работа на контрасте.

На остром, контрастном столкновении построена, например, сцена появления Максима в банке. Максим—командир отряда, штурмовавшего Зимний, получает назначение в банк, он должен взять на себя управление гигантским финансовым хозяйством. Козинцев и Трауберг умно и тонко использовали это контрастное сопоставление; они отказались от соблазна сыграть на весьма выигрышной фактуре: таблички, арифмометры, специфическая терминология и т. п., с которыми сталкивается неостывший от уличных боев комиссар большевистской партии (хотя и это в меру использовано). Острота столкновения заключалась в том, что банк—его аппарат, правление, управляющий продолжали жить так, как будто ничего не изменилось: отпускали деньги несуществующему министру несуществующего правительства, выдавали проценты по французским бумагам великой княжне и пр. И вот к этим людям явился представитель новой, советской власти, которая уже ломает до основания старую капиталистическую машину и уже дает отставку этим людям, еще по инерции продолжающим заседать, что-то решать и т. п. Это—не только драматургически интересное, но и прежде всего социально острое и сильное сопоставление. И в самом деле, этот эпизод банка — один из наиболее впечатляющих реалистических кусков картины.

Точно так же построены и контрасты на суде, когда появляется защитник. Конечно и здесь открывалась заманчивая возможность «обыграть», процедурные моменты, необычность обстановки и пр. (Козинцев и Трауберг не пренебрегли и этой возможностью, но использовали ее в меру). Чтобы не мельчить тему, чтобы избегнуть поверхностности, Козинцев и Трауберг строят сцену на том же контрасте, что и в банке: суд уже новый, народный, советский, который руководствуется новой, социалистической моралью, революционными принципами, а защитник—весь еще в старом, с буржуазными, антинародными представлениями о собственности и принципах судопроизводства, как будто в стране ничего не изменилось. Это контрастное сопоставление оттеняет основное содержание сцены: победу Октября, торжество советской, подлинно народной демократии, не знающей пощады к врагам и подымающей весь народ на строительство нового общества.

Таких примеров из картины можно привести немало: родители, появляющиеся на заседании совета, чтобы совершить первую в истории советской власти запись акта гражданского состояния; врач у Наташи и т. д. Смелые и яркие контрастные сопоставления, как и принцип решительной смены эмоциональной окраски эпизода, Козинцев и Трауберг вводят не во имя прописных канонов эстетики, а для того, чтобы полнее и выразительнее донести идею картины — как вместе с ломкой старой государственной машины создавалась новая советская государственность, как пробуждались и пришли в движение творческие созидательные возможности великого народа, руководимого партией Ленина—Сталина.

◇

Большое впечатление в «Выборгской стороне» производит и тонкость разработки второпланных персонажей, деталей актерского поведения. Одно слово, которым Тураев заканчивает свое выступление в Совете —«ура!» пример удивительно тонкого, умного, простого произнесения реплики. Одна деталь в актерском поведении артиста Жуковского (адвокат)—как он, произнося речь и все больше «расходясь», постепенно снимает шубу, шарф, шапку и затем вновь облачается — дает представление о том, как Козинцев и Трауберг используют вещь для характеристики образа

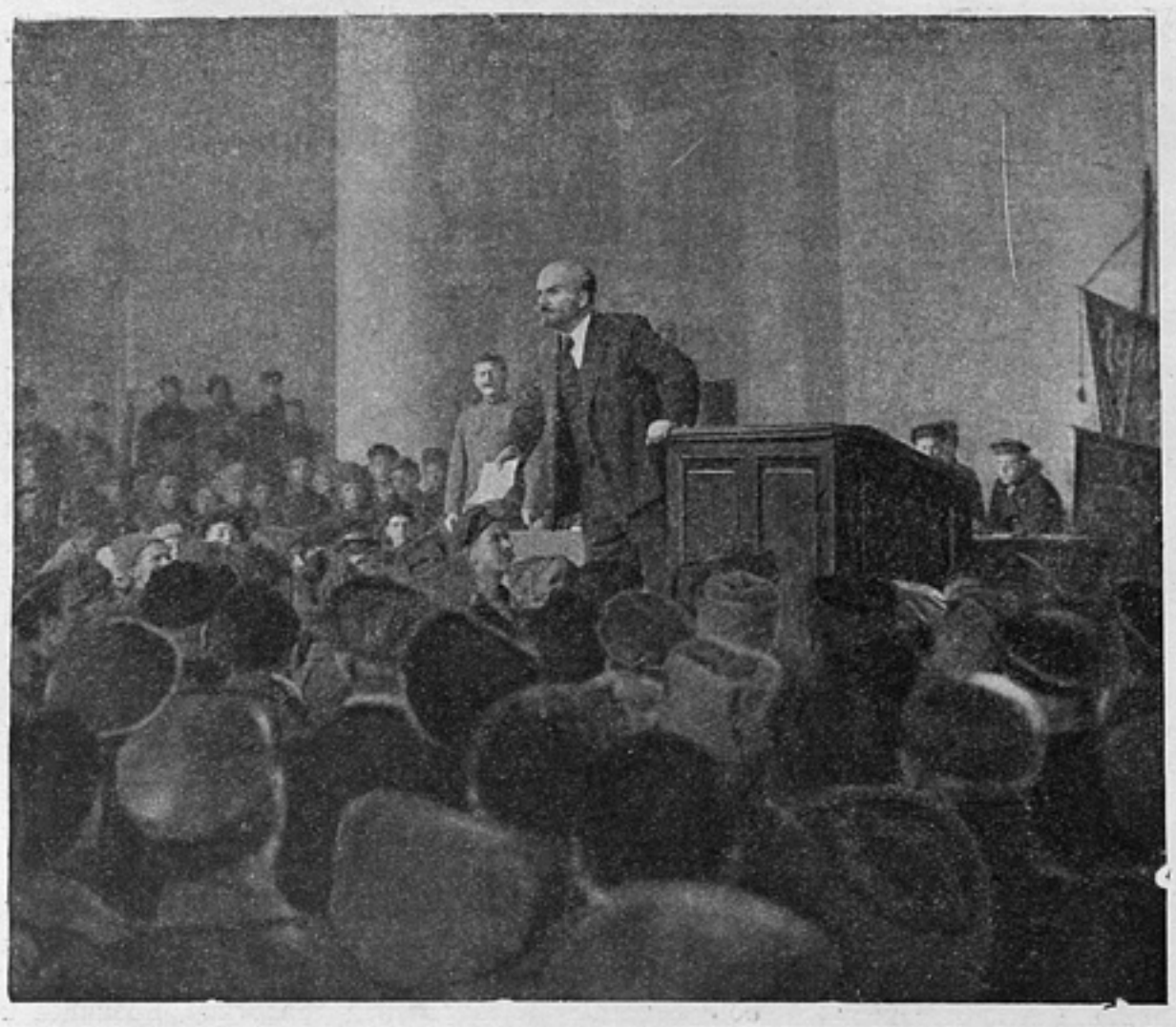
Один кадр картины—Максим говорит зрителю «До свидания»—показывает, как талантливо и вдумчиво работают Козинцев и Трауберг над каждой мизансценой, каждым кадром картины.

А ведь у нас до сих пор многие драматурги и режиссеры пренебрегают деталью, ошибочно полагая, что звук в картине компенсирует все остальные выразительные средства кино.

◇

Еще одна характерная черта творчества Козинцева и Трауберга: наметившееся и раз найденное положе-

«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»
Сценарий и постановка Г. Козинцева и Л. Трауберга. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм. На фото: эпизод в Выборском районном совете



«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»
Сценарий и постановка Г. Козинцева и Л. Трауберга. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм. На фото: в роли В. И. Ленина засл. арт. респ. М. Штраух и в роли И. В. Сталина арт. М. Геловани

ние доводится до кульминации, до предельной точки эмоциональной выразительности. Картина—не холодное повествование, а страстный, взволнованный, полный неожиданных смещений драматический рассказ, заставляющий нас ликовать и волноваться, радостно смеяться и стремиться к решительным действиям и беззаветной борьбе. Эта приподнятость облегчает авторам их смелые переходы от одного эмоционального состояния к другому.

Сцена суда. Вынесен приговор Евдокии. В литературном сценарии написано: «Кто за приговор, прошу поднять руки!»

Взлетает полчище рук. Все еще шум, словно невозможно успокоиться. В этом шуме сидит неподвижно, бессмысленно глядя перед собой, Евдокия».

В картине эта беглая запись превращается в кадры неуемной радости, в восторженные выкрики, в бурную смену планов—от общего «полчища рук» до крупного — например, обаятельной Кукушкиной; и чем сильнее, безудержнее подъем (внутренне вполне оправданный), тем ярче вырисовывается состояние Евдокии, в эту трагическую и радостную минуту находящую самое себя, сознание правды, которую она мучительно искала и не находила.

Эпизод в банке. Максим пришел «к массам»: он убеждает служащих банка проникнуться сознанием ответственности за судьбу Выборгской стороны, ее живых людей, домов, заводов. Чиновники отвечают издевкой, улюлюканием, угрозой, обструкцией, саботажем, насилием над колеблющимися коллегами. Как будто все ясно: эти люди, ставшие орудием в руках контрреволюции, не помогут Максиму.

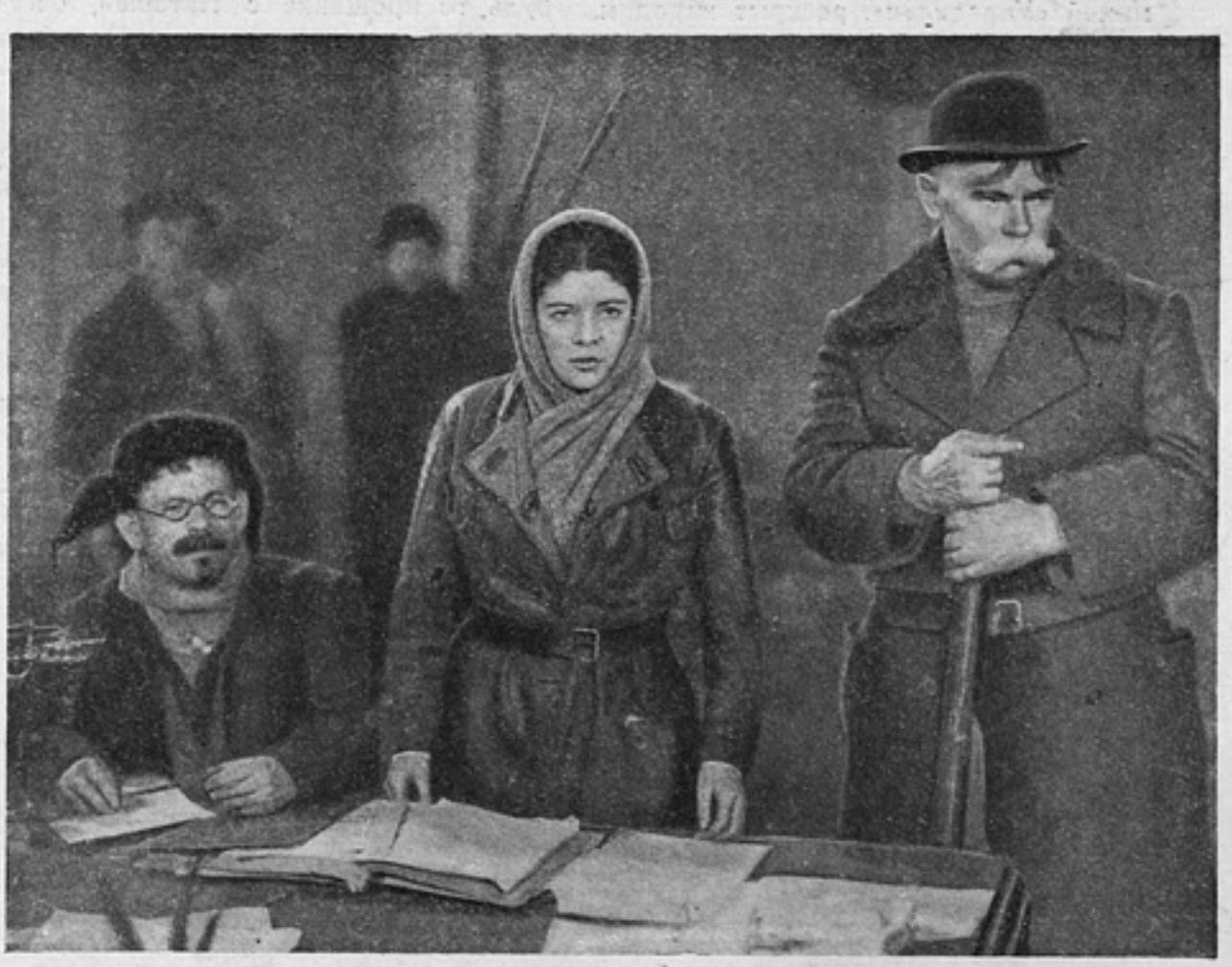
Но вот это «как будто» Козинцев и Трауберг стараются довести не только до сознания, но и до глубины эмоционального ощущения, до драматической кульминации. И они не оставляют бушующих чиновников и следуют за ними.

«Чиновники лавиной устремляются к дверям... Кипит разрушительная работа: чиновники закрывают шкафы и столы прячут ключи в карманы, швыряют банковские книги в угол, вырывают из них листы, рассовывают бумаги по карманам...

...И банк пуст. По пустым залам и комнатам идут Максим и Бугай».

Без этого завершения, которое мы процитировали по литературному сценарию, эпизод собрания был бы в картине заметным, но недостаточно острым и целеустремленным идейно, драматургически. Когда же сцена

«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»
Сценарий и постановка Г. Козинцева и Л. Трауберга. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм. На фото: эпизод суда. В центре арт. В. Кибардина в роли Наташи.



собрания сомкнулась со сценой разрушительной работы банковских саботажников,—тема эпизода исчерпана до предела. Тогда по особому звучат слова сценария «Банк пуст. Максим и Бугай одни». Тогда более яркое впечатление производит вся последующая деятельность Максима в банке.

Но не всегда предельное использование возможностей эпизода строится на экспрессивном взлете, как например в банке. В банке такие средства, чтобы передать омерзительную сущность, подлость контрреволюции и ее агентуры, оказались уместными. Но иногда идейное содержание события правильнее передать по ниспадающей кривой.

Так строится эпизод Учредительного собрания. Он начинается бурно: «Кулуары дворца наполнены бурлящей, шумящей толпой. Депутаты Учредительного собрания — эсеры и меньшевики—разгуливают взад и вперед, как в фойе театра, стоят группами, митингуют».

«... Большой зал Государственной думы шумит и бурлит...»

Свердлов читает декларацию. «И возникает буря, перед которой меркнет ранее происходящее»—читаем мы в сценарии.

Истерика меньшевиков и эсеров характеризует их злобное бессилие и ненависть к социализму; спокойствие большевистской фракции — уверенность и силу народа, который провозглашает свои права, чтобы уже никогда и никому их не отдать.

Контрреволюционный белогвардейский заговор меньшевиков и эсеров, который они пытались прикрыть шумихой «Учредилки», раскрыт народом и одним из первых отрядов советской разведки.

Большевистская фракция покидает Учредительное собрание — это сборище сил контрреволюции. Но «Учредилка» заседает, еще маскируя игрой в «демократию» свой коварный заговор.

Вот внешний облик этого заседания, уже непохожий на первоначальный.

«Зал. Поздняя ночь. С п я т на местах отдельные депутаты. З е в а ю т остальные. На трибуне очередной оратор».

«Учредилка» исчерпала себя: враждебное народу и уродливое создание должно исчезнуть.

Эта мысль выражена не только в текстах, но и в острой, исчерпывающей эмоциональной характеристике, построенной не на экспрессивном взлете, а на ниспадающей кривой.

Как закономерный итог звучат спокойные, в сознании своего превосходства произнесенные исторические слова начальника караула:

«Караул устал. Предлагаю закрыть заседание и разойтись по домам!»

«Учредилка» закончила свое бесславное существование.

И здесь, следовательно, смысловые—драматургические возможности эпизода использованы до конца (уже не по восходящей, а по нисходящей кривой), и здесь нет ничего похожего на гладкое и унылое повествование.

При всей остроте характеристик (бушующий зал банка, спящие депутаты Учредительного собрания и пр.) авторы картины нигде не теряют чувства меры и такта — столь важных для подлинных художников и в высокой степени свойственных авторам «Выборгской стороны».

◇

Создание реалистического произведения было бы неосуществимо, если бы авторы «Выборгской стороны» не придали действиям, поступкам, словам Максима и его друзей житейского, жизненного характера. Поступки Максима — не иллюстрация каких-то авторских тезисов, а жизненно оправданные, житейски понятные действия—будь, то прощание с Наташей, беседа с Бугаем, разговор с чиновниками банка или выступление в суде: Максим лишен напускного величия или сюсюкающего «простечества». Он—цельная и непосредственная натура, и его качества большевика проявляются во всем—малом и великом. Коммунизм Максима не «от» и «до», в «служебные часы», а в его плоти и крови, в его жизни, в каждом слове и действии, во всем его кристально чистом моральном облике коммуниста.

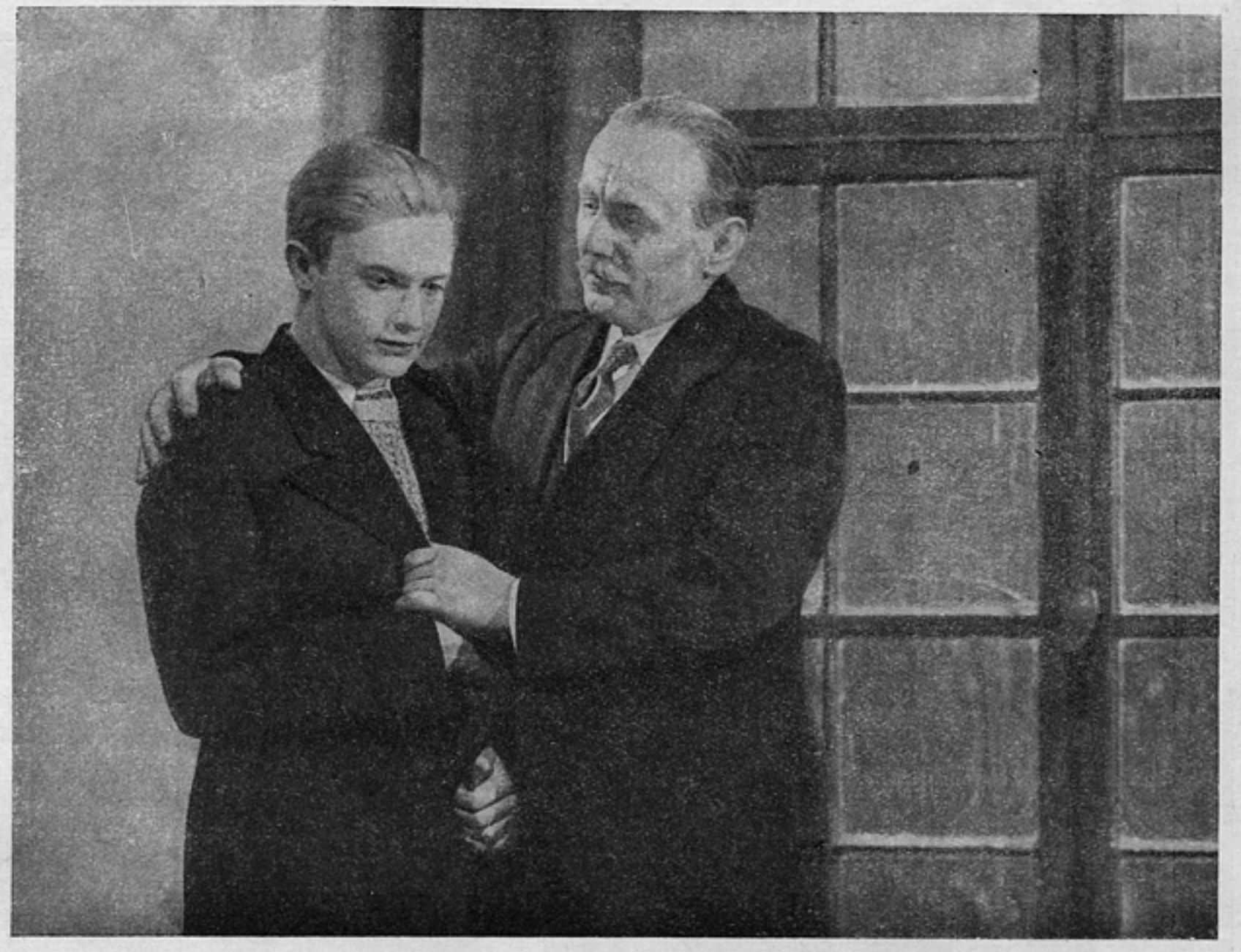
Когда к Максиму в банк приходит «Выборгская сторона»—представители райсовета, Максим не открывает государственную казну: мол, мы не министры—берите. Он считает, взвешивает, зная цену народной копейке. В трогательном и смешном «торге» между ним и Наташей, в его дружеской беседе о первом бюджете—житейская простота, за которой чувствуется огромная сила обобщения.

Другой пример: Максим разговаривает с бывшим управляющим. Он не грозит, не читает лекции о значении ключей в Госбанке. Максим просто предлагает ему самому ответить на претензии клиентов, деньги которым не могут быть выплачены, потому что ключи от сейфов украл этот бывший управляющий. Сарказм Максима действует неотразимо, уничтожающе.

В тексте реплик, в поступках Козинцев и Трауберг идут не от общего (декларативность, которую потом нужно приправлять бытовщинкой), а строят их органично как внутренне оправданное, житейски убедительное поведение, свойственное данному характеру.

Работая над трилогией, Козинцев и Трауберг создавали произведения социалистического реализма. Озабоченные не столько выявлением собственных позиций в области искусства, как это бывало с ними в годы их художнической юности, сколько правдивым, освещенным большой идеей, изображением жизни, они и сумели придать большую силу своим профессиональным приемам. Эти приемы не бросаются в глаза, не превращаются в самоцель,— они находят свое место и картине только в полном подчинении идее произведения.

Поэтому-то и решительные переходы от одного к другому—противоположному—состоянию внутри эпизода, и резкие контрастные столкновения, и острота характеристик, и тонкость разработки деталей, вторых планов, второстепенных персонажей, и предельное использование возможностей эпизода — все эти профессиональные особенности творчества авторов «Выборгской стороны» приобрели большую силу выразительности в картине. «Выборгская сторона»—победа советского киноискусства, она и документ большого профессионального значения для всех киноработников нашей страны.



Образы Фейхтвангера на экране

Ал. Двйч

Появление на экране художественного фильма «Семья Оппенгейм» является значительным событием в советской кинематографии. Впервые советские художники экрана обращаются к образам одного из крупнейших антифашистских писателей Запада, Лиона Фейхтвангера.

За последнее время Фейхтвангер приобрел большую популярность среди советских читателей. Вся деятельность Фейхтвангера как автора исторических и современных политических романов, драматурга, публициста и сатирика сводится по существу к одной основной теме: к осмыслению современности, в которой он видит непримиримую борьбу двух начал: демократии и фашизма. На противопоставлении прогресса и реакции, свободы и деспотизма построено большинство произведений Фейхтвангера.

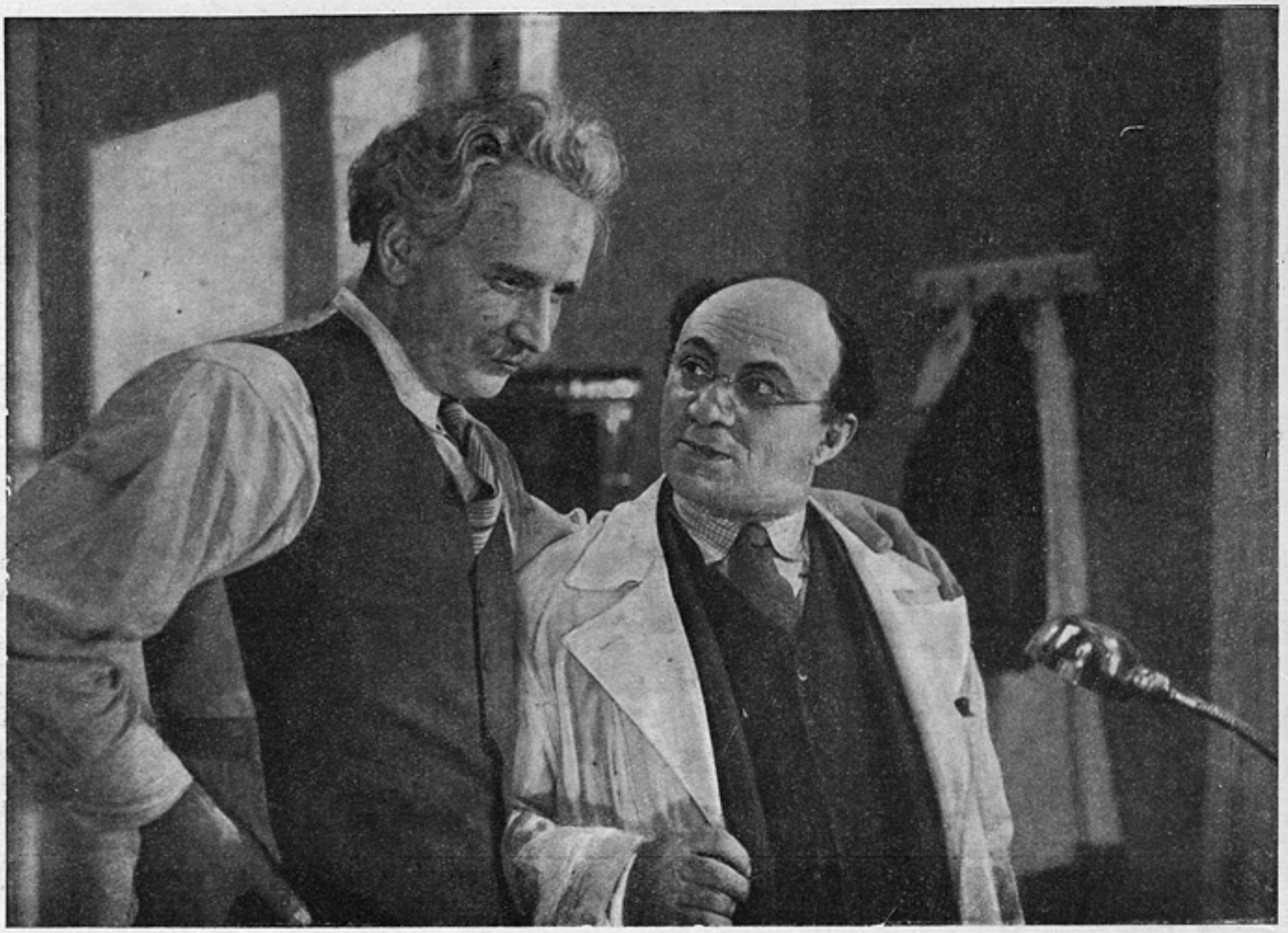
К каким бы темам ни обращался этот писатель, откуда бы ни брал он свои сюжеты — из далекого прошлого или из сегодняшнего дня,— все равно он старается показать нынешнюю эпоху, образы и характеры наших дней. В романе «Успех» Фейхтвангер устами одного из героев, Каспара Претля, говорит: «Литература, если она хочет жить в дальнейшем, должна иметь в своих парусах ветер эпохи...»

И действительно, когда Фейхтвангер обращается к прошлому, извлекает из сокровищницы былого старые атрибуты отошедшего быта или воскрешает давно умерших людей,— освежающий ветер эпохи врывается в прошлое, волнует читателя жгучестью поставленных проблем. В этом— боевая сила исторического романа Фейхтвангера.

Даже когда Фейхтвангер говорит о сегодняшнем дне, он старается выдержать эпический тон объективного летописца. Роман «Семья Оппенгейм» написан в 1933 году, и в нем Фейхтвангер говорит о событиях, происходивших в этот суровый для Германии год прихода Гитлера к власти. Однако в эпических местах романа писатель спокойным тоном летописца дал ужасающую картину катастрофы, постигшей его родину, излагая ее так, словно речь идет вовсе не о современности, а о событиях давно прошедших.

В эпическое повествование Фейхтвангера-историка вклиниваются элементы памфлета, разоблачительной сатиры, уничтожающего сарказма. Фейхтвангер объективен и эпичен только внешне. На деле — это непреклонный и страстный борец против варварства и невежества, против зла и насилия.

«С тех пор, как я пишу, — заявляет Фейхвангер, — я всегда стараюсь служить делу разума и бороться против глупости и насилия, против всего того, что Маркс называл «погружением в безисторичность».



«СЕМЬЯ ОППЕНГЕЙМ»
Сценарий С. Рошаль. Постановка засл. деят. иск. Г. Рошаля. Оператор Л. Косматов. Мосфильм. На фото: засл. арт. респ. Н. Плотников в роли Эдгара Оппенгейма и нар. арт. респ. С. Михоэлс в роли доктора Якоби

Борьба за права разума, которую ведет Фейхтвангер, является характернейшей чертой в мировоззрении буржуазного гуманиста, утверждающего свою преемственность от французских философов — просветителей XVIII века.

Просветители возлагали все надежды на разум, который может освободить человека от тьмы и невежества, «просветить его». Буржуа-просветитель считал своим долгом бороться против старого порядка, против средневековой феодально-церковной системы угнетения. Он верил, что буржуазия, идеологом которой он является, несет человечеству свет истины, перед которой бессильны мрак и невежество.

В историческом плане буржуазный гуманизм XVIII века был силой прогрессивной. Он выступал в защиту прав угнетенных и претендовал на то, что он действует от имени всего человечества. Однако «возникшее из гибели феодального общества современное буржуазное общество не уничтожило классовых противоречий. На место старых оно лишь поставило новые классы, новые условия угнетения, новые виды борьбы» («Манифест коммунистической партии», К. Маркс, Избранные произведения, том I, стр. 153).

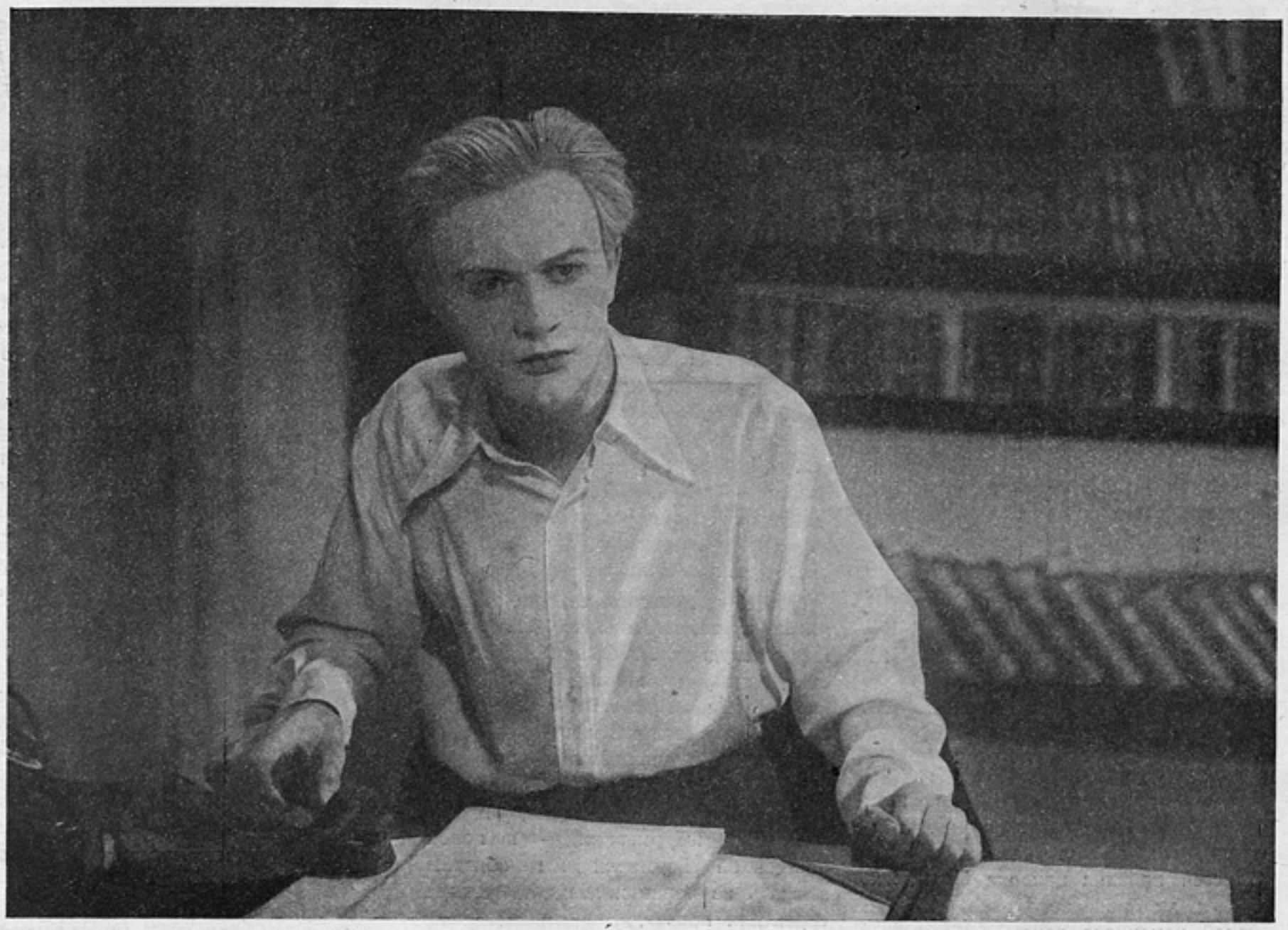
От просветителей XVIII века Фейхтвангер унаследовал основные принципы буржуазного гуманизма: веру в бесспорное торжество разума, иллюзии внеклассовой свободы и справедливости, просветительское понимание истории как хаоса и сплошной неразберихи в прошлом, не освещенных светочем разума.

В разлагающейся послевоенной Европе Фейхтвангер не мог не увидеть постепенный и последовательный крах буржуазного гуманизма. Он прекрасно знает ограниченность роли гуманистов в истории, он не может не понимать, что «эксплоатацию, прикрытую религиозными и политическими иллюзиями, она (буржуазия — А. Д.) заменила открытой, бесстыдной, прямой, сухой «эксплоатацией» («Манифест коммунистической партии», К. Маркс, Избранные произведения, том I, стр. 154).

Фейхтвангер является наблюдателем и современником разложения буржуазной демократии и тех социальных отношений, которые были созданы революционными буржуа XVIII века, нуждавшимися в формах и средствах самообмана, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы.

Не удивительно, что остро чувствуя крах буржуазно-демократических иллюзий, не видя способов борьбы с фашистским варварством, писатель не раз приходил к мрачным пессимистическим выводам. Он горько оплакивал разложение буржуазной демократии и победу глупости над разумом, но в то же время выражал надежду, что за ночью средневековья, спустившейся над Европой, последует прекрасный гуманистический рассвет. Это смягчало мрачность красок его пессимизма, это освобождало его от пут пассивности и равнодушия.

Да, Фейхтвангер никогда не бывает пассивным. Он призывает к борь-



«СЕМЬЯ ОППЕНГЕЙМ»
Сценарий С. Рошаль. Постановка засл. деят. иск. Г. Рошаля. Оператор Л. Косматов. Мосфильм. На фото: арт. В. Бабашов в роли Бертольда Оппенгейма

бе и видит смысл человеческой жизни в борьбе за поставленные перед собой цели.

«Семья Оппенгейм» — роман, в котором писатель ставит вопрос о том, какими способами можно бороться с фашизмом и как его сокрушить. Тема борьбы с фашизмом в такой форме здесь впервые встает в творчестве Фейхтвангера. Но Фейхтвангер, избрав эту тему, не сумел еще дать ей должного социального разрешения. Он гораздо ярче изобразил отвратительную картину фашистского разгула в Третьей империи, чем раскрыл общественные силы, которые могут стать на пути этого разгула.

Герой Фейхтвангера — Густав Оппенгейм — буржуазный гуманист, созерцатель, предпочитающий уйти от жизни в мир искусства и литературы, в мир великих и разумных идей. Фейхтвангер представляет его нам в первой главе романа эпикурейцем, созерцателем, человеком, не желающим соприкасаться с бурной и практической деятельностью его эпохи и его страны.

Густав Оппенгейм — обеспеченный человек, живущий на доходы от наследственного предприятия — мебельной фабрики, которой руководит его брат Мартин. В дела фабрики он не вмешивается. Его интересует литературный творческий труд, он пишет работу о великом буржуазном просветителе Лессинге. Он живет традициями «века разума». С этим человеком мы встречаемся в день его пятидесятилетия. Это позволяет подвести некоторые итоги его ровной, спокойной и размеренной жизни.

Густав думает о пройденном пути, о сегодняшнем дне: «А ведь ему в самом деле живется хорошо: и в смысле здоровья, и материально и душевно. В 50 лет он силен, ему смело можно дать каких-нибудь 40 с небольшим. Чувствует он себя не старше. Он не слишком богат и не очень беден, не слишком мудр, но и не глуп. Он человек средний, не бог весть каких способностей. Быть средним — лучше всего. Он не честолюбив. Вернее — не слишком честолюбив».

Таков этот современный буржуазный гуманист, чью простую и ясную жизнь философски изобразил Лион Фейхтвангер. И когда в эту размеренную жизнь врывается хаос современного фашистского варварства, посягнувшего на культуру, Густав — образ высокой честности — растоптан сапогами штурмовиков.

Эпикуреец и скептик, не способный к прямому действию, он пробирается в эмиграцию и проходит жестокую жизнь изгнанника. Но он не может жить вдали от родины, зная, что попрано «царство разума». Густав Оппенгейм решает вернуться в Германию. Он делает попытки связаться с подпольной организацией, чтобы вести борьбу с фашизмом. Но он борец-одиночка, не имеющий подлинной связи с революционерами, не знающий методов их борьбы, ведущейся в подполье. Гуманист-интеллигент попадает в рабство к варварам-фашистам и погибает в концентрационном лагере.

Изображая гибель своего излюбленного героя — буржуазного гуманиста, Фейхтвангер отнюдь не хо-

чет сказать, что борьба с фашизмом невозможна, что надо подчиниться грубому насилию гитлеровских громил. Эта борьба необходима, она существует, но Фейхтвангер изобразил ее в слишком неясных, призрачных очертаниях, потому что в момент написания романа сам не представлял себе ее достаточно четко.

Гибель Густава Оппенгейма, как гибель подлинного трагического героя, только утверждает его правоту и справедливость его идей. Конечно, не буржуазным гуманистам, этим дон-кихотам отжившей цивилизации, одержать победу над фашизмом. Скептик Фейхтвангер прекрасно понимает это. Отсюда — горечь, с которой он рассказывает о мученичестве последних гуманистов.

Все, что мог сделать Густав Оппенгейм перед своей смертью,— это оставить записки о мраке средневековья, о ночи, спустившейся над Европой. Записки эти он обращает к своему собрату гуманисту из далекого будущего, и они, как бы утверждая мощь высокого человеческого духа, говорят об извечной борьбе разума с глупостью: «Ибо глупость, как море глубока, но в конечном итоге разум всегда побеждает глупость, эта победа неизбежна, как Одиссей победил циклопа Полифема, как люди бронзового века одолели людей каменного века».

Судьба Густава Оппенгейма — только одна, но не единственная линия романа Фейхтвангера.

Речь идет обо всей семье. Писатель показывает, как постепенно и последовательно гитлеровский террор, антисемитская травля и кровавые расправы разрушают всю культурную семью евреев-интеллигентов, крепко связанных с Германией, в которой они родились и которую по праву считают родной страной.

Эдгар Оппенгейм — профессор, руководитель берлинской городской клиники, известный ученый, такой же гуманист, как и Густав. Он ближе к жизни, к практической работе, но и он ставит науку выше действительности с ее жгучими проблемами.

Фейхтвангер рассказывает про него: «Эдгар Оппенгейм не был ни евреем ни христианином, он был ученым, настолько уверенным в своей науке, что не испытывал даже презрения, гнева или сострадания к авторам и последователям расовой теории».

Эдгар Оппенгейм, целиком поглощенный научным творчеством, открывает прекрасные новые способы лечения. Он предан своему делу до самоотверженности. Его любят, ценят, уважают. Но постепенно он втягивается в водоворот грязной антисемитской травли. Подлые и продажные фашистские газеты обвиняют его в том, что он пользуется неимущими, бесплатными пациентами клиники для своих опасных экспериментов. Фашистские писаки обливают Эдгара Оппенгейма потоками клеветы. Сперва он игнорирует эти нападки, он стоит выше гнусных измышлений банды тупоголовых фашистов.

Но тон нападок становится все наглее. После гитлеровского переворота врачи-бездарности почуяли возможность выдвинуться, сыграв на своей принадлежности к арийской расе... «Для всех тех,— пишет Фейхтвангер, — для кого одаренный человек служил помехой, достаточно было одного замечания на его еврейское происхождение».

Травля профессора Эдгара Оппенгейма привела к вполне определенным результатам. В один прекрасный день в клинику врываются штурмовики. Профессор Оппенгейм только что окончил операцию. Ему приказывают немедленно покинуть клинику: «У нас есть приказ выставить этого человека на улицу, — заявляют штурмовики, — в новой очищенной Германии мы обязаны выгнать из клиники двадцать четыре еврейских врача».

Эдгар Оппенгейм выброшен из клиники, оторван от научной деятельности.

Третий из Оппенгеймов — Мартин, мебельный фабрикант. Фейхтвангер рисует его мягкими штрихами, как благородного, добродушного человека. Он идеализирует его, изображая как человека, любящего домашний очаг, уважающего семейные традиции, нежно любящего свою жену Лизелотту и сына Бертольда. Но и Мартин, как и его братья, проходит сквозь строй неслыханных унижений. Этот бывалый человек, умный делец, честный коммерсант доведен до банкротства, до краха. Старая фирма переходит в руки грубияна — фашистского предпринимателя Вельса. Мартин избит в фашистском застенке, унижен морально, лишен возможности жить.

Эдгар выгнан из клиники, Мартин томится в тюрьме, Густав бежит из Германии, его дом разрушен, хорошая библиотека разграблена. Так фашистские громилы уничтожают лучших представителей буржуазного гуманизма.

Результаты трагического благородного невмешательства в события, созерцательного отстранения себя от боевых требований дня раскрываются в судьбе сына Мартина Оппенгейма — Бертольда.

Он — представитель молодого поколения, жертвенно расплачивающийся за грехи своих отцов.

Лион Фейхтвангер не первым пришел к этой теме жертвенной гибели молодого поколения демократии и гуманизма Европы. В заключительных томах своего цикла «Очарованная душа» Ромен Роллан показал, как буржуазные гуманисты расстаются со старыми иллюзиями и крепко связывают свою судьбу с борьбой за освобождение человечества.

Герой «Очарованной души» Марк Ривьер — человек этого нового жертвенного поколения. Его духовный предок Жан Кристоф был борцом-одиночкой, бунтарем, отщепенцем буржуазного общества, в конце концов примирившимся с этим обществом. Ромен Роллан, точно так же, как и Фейхтвангер, не сразу, с большими колебаниями и сомнениями пришел к проблеме революционной деятельности, к разрешению вопроса о праве ответить на насилие насилием. Жан Кристоф не видел для себя другого выхода, кроме мудрого, спокойного примирения с действительностью, кроме непротивления злу. Ромен Роллан пришел к образу Марка Ривьера, который видит в смерти за дело революции победу над индивидуализмом и эгоизмом одиночек. «Иного выбора нет, как между двумя смертями, — думает Марк Ривьер, — или умереть порабощенным и опозоренным, или умереть свободным и отомщенным, умереть, чтобы дать жить свободным, тем, кто пойдет завтра».

Бертольд Оппенгейм, как и Марк Ривьер, идет на смерть, отстаивая право человеческой личности на свободу и достоинство. В Бертольде Оппенгейме мы видим образ благородного духовно-чистого юноши, который не способен пойти на компромисс, не способен сдаться перед грубой силой фашизма, грозящего многовековой цивилизации.

Проследим вкратце линию судьбы Бертольда Оппенгейма, этого выдающегося ученика привилегированной берлинской школы, руководимой хорошим педагогом гуманистом Франсуа.

Бертольд — один из любимых воспитанников Франсуа. Он видит в Бертольде большие задатки; одаренность мальчика сочетается с честностью и прямотой.

В классе, в котором учится Бертольд, появляется новый учитель Фогельзанг. Это — фашист, наглый, самодовольный и самовлюбленный человек, сразу вызывающий антипатии

в лучших учениках школы и в директоре школы Франсуа: «Отрывистая речь нового учителя, бедный шероховатый язык, избитый словарь газетных передовиц были глубоко противны директору».

Двумя-тремя штрихами Фейхтвангер раскрывает все убожество фашистского «идеолога» Фогельзанга.

В кабинете Франсуа стоят два бюста — Вольтера и прусского короля Фридриха II. Учитель Фогельзанг характеризует Вольтера «как интеллектуальную бестию в великом ничтожестве», а Фридриха II как «человека высокого ума во всем его величии».

Директор Франсуа видит, что ему не найти общего языка с фашистом Фогельзангом, но он ничего не делает, чтобы убрать этого учителя, разлагающего умы своих воспитанников.

С ироническим, насмешливым презрением отнесся гуманист Франсуа к фашистской опасности в школе. Он только запретил своим ученикам чтение книги Гитлера «Моя борьба», да и то потому, что она написана «плохим немецким языком, портящим стиль».

Между Бертольдом и Фогельзангом возникает конфликт. Он не может не возникнуть. С первого же дня Фогельзанг остро ненавидит живого сероглазого парня, с черными «неарийскими» волосами.

Бертольд предлагает прочесть реферат на тему «Гуманизм и XX век». Самая тема о гуманизме глубоко противна Фогельзангу, он дает другую, патриотическую тему: «Чем для Германии является Арминий, победитель римлян в Тевтобургском лесу».

Бертольд принимает вызов и читает доклад об Арминии. Учитель Фогельзанг находит мысли еврея Оппенгейма «оскорбительными для национальной чести». Бертольд должен публично отказаться от своих слов. «Истинный немец» — доктор Фогельзанг совершает моральное насилие и над директором Франсуа, требуя принять меры против «строптивого воспитанника» Оппенгейма.

Перед Бертольдом встает диллема — отказаться от своих мыслей, капитулировать перед учителем или быть исключенным из школы за «поношение немецкого духа».

Волна травли поднялась в классах и коридорах фашизируемой школы. «В этих классах, где раньше звучали строфы из Гете и Гейне или размеренные периоды клейстовской прозы, питомцы Фогельзанга учили наизусть национал-социалистские стихи и песни:

«Всадив еврею в горло нож,
Мы скажем: ныне день хорош!»

Отец и мать Бертольда, гуманист Франсуа, товарищи — все убеждают юношу просить прощения у Фогельзанга, но Бертольд предпочитает смерть. «Лучше быть последней собакой, чем человеком, которого попирают ногами», — пишет он слова Клейста перед смертью. Затем кончает жизнь самоубийством.

В смерти Бертольда Фейхтвангер вскрывает трагедию честных благородных представителей младшего поколения, которое относится к фашизму с отвращением, но не знает средств борьбы с ним.

Трагедия Бертольда Оппенгейма — это трагедия буржуазного гуманиста, не нашедшего в себе революционного мужества для настоящей и эффективной борьбы.

Из сжатой характеристики основных образов романа Фейхтвангера «Семья Оппенгейм» ясно, что писатель избрал в качестве основной темы судьбы буржуазного гуманизма в обстановке фашистского варварства.

Когда Фейхтвангер писал этот роман, он еще не знал, что единственный путь освобождения трудового человечества от фашизма — это путь пролетарской революции. Он не верил до конца в силу организованного рабочего класса, как единственной социальной группы, принявшей на себя историческую миссию свержения фашизма.

Поэтому основная сила романа Фейхтвангера заключается в разоблачении фашистского варварства. Как бы субъективно ни старался он оправдать излюбленный им социальный тип буржуазного гуманиста, — все равно приводимые писателем факты разоблачают бездеятельность этих гуманистов и созерцателей и превращают их в благородных, но отсталых, несколько смешных «рыцарей печального образа», вооруженных картонными мечами обветшалых традиций.

«Семья Оппенгейм» перенесена на советский экран сценаристкой Серафимой Рошаль и режиссером Григорием Рошаль. Создатели фильма в значительной мере перестроили тему произведения по сравнению с романом.

Что представляет собой «Семья Оппенгейм» как кинематографическое произведение? Это инсценировка романа? Переработка? Самостоятельное произведение по мотивам романа Фейхтвангера? Скорее всего — последнее.

Не будем выступать против права творческих работников театра и кино давать свою трактовку авторским идеям и образам. В данном же случае и моральное и юридическое право на стороне сценаристки и режиссера, так как сценарий авторизован Фейхтвангером. Однако создание нового бесспорно хорошего фильма по мотивам «Семьи Оппенгейм» не целиком раскрыло первоначальный замысел Фейхтвангера.

В самом деле, основная тема — трагедия буржуазного гуманизма, попранного фашистскими варварами, отошла на задний план. Образы гуманистов Густава и Эдгара Оппенгеймов стерлись и потускнели.

В фильме остался один центральный эпизод: судьба Бертольда. Это, пожалуй, правильно. На случае с Бертольдом Фейхтвангер особенно резко показал всю свою ненависть к фашизму. Трагический конфликт между честным юношей и учителем-подлецом лег в основу сценария. Неудивительно поэтому, что и исполнители ролей Бертольда и Фогельзанга — молодой и еще неопытный киноактер Балашов, и заслуженный артист республики Астангов — нашли сочные и убедительные краски для этих ведущих фигур фильма.

Сценарий Серафимы Рошаль в основном «по Фейхтвангеру» показал все перипетии трагического столкновения в фашистской немецкой школе.

Но этим создатели фильма и ограничились. Собственно говоря, после трагической гибели Бертольда Оппенгейма показывать на экране нечего. Действие спадает.

Авторам фильма пришлось придумать новые образы. Они найдены в лице рабочего коммуниста Веллера, встречающегося с доктором Эдгаром Оппенгеймом в фашистском застенке, и коммуниста-шофера Пахинке, служащего у Мартина Оппенгейма.

Коммунист Веллер в исполнении артиста Боголюбова — фигура, располагающая к себе зрителя. Он полон мудрости, уверенности в победу народа над фашизмом. Но эта фигура несколько насильно втянута в ткань повествования о судьбе культурной семьи Оппенгейм.

Бледнее и несколько схематично дан в фильме Пахинке. Это стойкий, мужественный рядовой коммунист и только. Его функции в фильме чисто вспомогательные, он призван вместе с Веллером олицетворять те общественные силы страны, которые должны сломить господство коричневых варваров.

Как известно, до сих пор Фейхтвангеру еще не удалось создать полноценного художественного образа борца за новый мир. В романе «Успех» (1930 г.) Фейхтвангер хотел

«СЕМЬЯ ОППЕНГЕЙМ»
Сценарий С. Рошаль. Постановка засл. деят. иск. Г. Рошаля. Оператор Л. Косматов. Мосфильм. На фото: эпизод в метро.

показать тип немецкого коммуниста в образе Каспара Прекля. Но Прекль — насквозь выдуманный, нереальный образ коммуниста. Это человек, имеющий некоторые положительные убеждения, видящий «свет с Востока», с надеждой смотрящий на Советскую страну. Но и Прекль — это буржуазный интеллигент, бунтарь, раздираемый сомнениями и колебаниями между коммунизмом и анархизмом. Прекль — это буржуазный гуманист, разочарованный в своих идеях и отрекающийся от них во имя революционной борьбы.

В Каспаре Прекле Фейхтвангер видел единственные плодотворные силы, которые могут взять в свои руки коренную перестройку жизни.

В своем последнем, еще не оконченном романе «Изгнание» (1938 г.) Фейхтвангер продолжает разоблачительную работу: он вскрывает бессилие буржуазного гуманизма. Он показывает представителям молодого поколения Ганса Траутвейна, готовящегося к революционной борьбе с фашизмом. Надо надеяться, что Траутвейн, смело рвущий с расплывчатым гуманизмом, будет типом более жизненным, чем коммунист Прекль из «Успеха». Но пока что фигуры активных борцов против фашизма удаются Фейхтвангеру слабее всего.

Не вполне удались эти фигуры и авторам фильма «Семья Оппенгейм». Пахинке и Веллер даны несколько обще.

Создатели «Семьи Оппенгейм» для экрана, по существу, сместили главный акцент произведения, взяв в основу его судьбу Бертольда.

Образы писателя Густава и врача Эдгара слиты в один: синтетический тип буржуазного профессора гуманиста Эдгара Оппенгейма получился менее конкретным.

Да, Эдгар Оппенгейм — крупный ученый, открывающий в науке новые пути, исцеляющий больных, приносящий зрение слепым (к слову сказать, для кинематографической выразительности он превращен в картине в окулиста). Нам об этом говорят, мы видим его на работе выдержанным, спокойным и решительным в своих научных экспериментах. И это все. Идеология буржуазного гуманизма, так выпукло представленная в романе, в разговорах, репликах и внутренних монологах Густава Оппенгейма, пропала в фильме без следа. И непонятно, почему Эдгар Оппенгейм является властителем дум передовой молодежи Германии, почему с таким уважением отзывается о нем токарь Веллер — и не только как об ученом и специалисте своего дела, но отчасти и как о передовом мыслителе.

В романе Фейхтвангера Густав Оппенгейм не в силах оставаться вдали от родины. В вынужденной эмиграции он жадно ловит все сведения и слухи о своей родине и, наконец, решает вернуться в свою страну, из которой его изгнало варварство. Больше бездействовать он не может. Правда, его деятельность в Германии была бесполезна, его антифашистская пропаганда среди городской бедноты, среди крестьян и рабочих оказалась бессмысленной.

— Что вам здесь надо? — говорит вернувшемуся в Германию Густаву его приятель,— что это за донкихотство, что за хрестоматийный героизм, кого вы хотите удивить, разве только самого себя? Ваш поступок может вызвать только огорчение, а не восхищение.

Густав Оппенгейм попадает в фашистский концлагерь после того, как он сделал попытку работать для свержения ненавистного ему фашистского строя.

Его собрат Эдгар Оппенгейм в фильме проходит обратный путь: его выбрасывают из клиники, бросают в застенок, затем почему то освобождают, и он эмигрирует из Германии «в свободную страну, в Швейцарию». Он переходит границу вместе со своей дочерью Руфью и оказывается в безопасности. Его провожает юноша Рихард, возвращающийся в Германию для активной борьбы с фашизмом. На прощание доктор Эдгар Оппенгейм, Руфь и Рихард говорят друг другу: «Германия будет наша».

Это обещание звучит патетически, но недостаточно обосновано в фильме.

Показывая ужасы социал-националистского разгула, создатели фильма изобразили, как расправляются фашисты с революционерами: Веллером, Пахинке и другими. Такая же участь грозит и Рихарду. Зритель должен верить, что там, в народных недрах борьба ширится, растет и приведет к тем великим результатам, о которых говорят герои фильма у пограничного столба: «Германия будет наша».

Таким образом трагедия буржуазного гуманизма отодвинута в фильме на второй план. Эдгар Оппенгейм (он же Густав) и фабрикант Мартин Оппенгейм не являются яркими и полноценными представителями буржуазной демократии. Зритель их жалеет «по человечеству», как невинно преследуемых порядочных людей. Но их сложная, насыщенная содержанием жизнь лежит как-то в стороне от фильма. Между тем Фейхтвангер видит и в Густаве, и в Эдгаре и даже в Мартине личности, насыщенные идейным содержанием. Это люди, выросшие на утонченной гуманистической культуре, их психология сложна и нелегко раскрывается в примитивных действиях и поступках вос-

произведенных на экране. Происходящий в Густаве перелом, переход его от созерцания к действию — очень ценный момент в романе — совершенно выпал в фильме.

Сценарист и режиссер фильма отказались от буржуазных гуманистов как от положительных героев, но они все-таки не создали положительных героев в придуманных ими образах борцов за освобождение Германии. Рамки фильма сузились только до показа трагического конфликта между Бертольдом и Фогельзангом. То, что дано в фильме, сделано с большим тактом, тщательно и любовно, но это все же не полностью раскрывает такое сложное произведение, как «Семья Оппенгейм».

Фейхтвангера обвиняют, что он в своем романе сузил важнейшую политическую проблему борьбы с фашизмом до проблемы антисемитизма в Германии. Однако события последнего времени показали, что антисемитская травля не только является одним из основных демагогических средств гитлеровского мракобесия, но и наносит сокрушительный удар всему зданию современной европейской цивилизации. Не надо забывать, что по гениальному определению товарища Сталина «национальный и расовый шовинизм есть пережиток человеконенавистнических нравов, свойственных периоду каннибализма. Антисемитизм, как крайняя форма расового шовинизма, является наиболее опасным пережитком канибализма» (цитата по журналу «Большевик» № 23, 1936, стр. 32).

Показ в художественно-впечатляющей форме разгула антисемитизма и бандитизма в Третьей империи является очень важным средством политико-просветительной пропаганды идей борьбы с международным фашизмом.

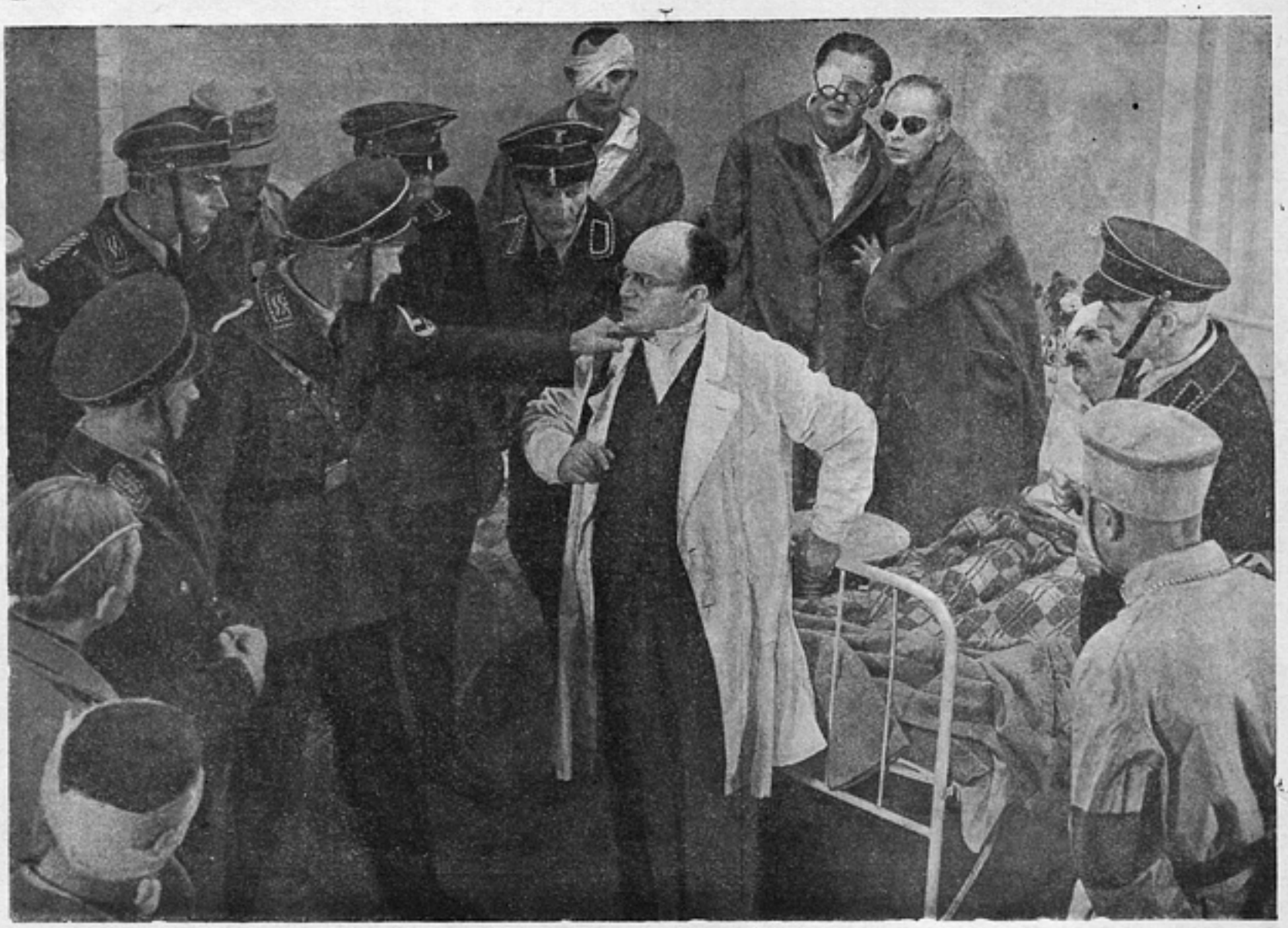
Такие сцены, как разгром клиники Эдгара Оппенгейма или истязание революционеров в фашистском застенке не могут не вызвать в зрителях фильма острой ненависти к фашизму и его варварским методам.

И здесь фильм «Семья Оппенгейм» несомненно сыграет большую положительную роль, особенно если он будет показан не только советскому зрителю, но и на зарубежных экранах.

Однако справедливость требует отметить, что этот нужный и значительный в искусстве фильм, развивая образы Фейхтвангера до уровня сегодняшних мыслей и идей замечательного антифашистского писателя, не осуществляет всех поставленных перед собой целей.

Возникает вопрос: быть может было бы лучше — хотя и труднее — не упрощать данные Фейхтвангером фигуры буржуазных гуманистов, а постараться перенести их на экран в том виде, какими их создал автор. Тогда зритель увидел бы яснее трагедию тех интеллигентов Запада, которые не смогли еще порвать с идеалистическими идеями прошлого ради подлинного социалистического гуманизма, пробуждающего революционное сознание в массах, несущего новые светлые чувства и новые мысли трудовому человечеству. Но тогда фильм потерял бы ясность своей политической цели.

«СЕМЬЯ ОППЕНГЕЙМ»
Сценарий С. Рошаль. Постановка засл. деят. иск. Г. Рошаля. Оператор Л. Косматов. Мосфильм. На фото: Вверху — эпизод в пивной; внизу — эпизод в тюрьме



Изобразительная трактовка фильма „Семья Оппенгейм“

Л. Войтоловская

Кажется — ничего не изменилось. Как и раньше — шумной, деловой жизнью живет большой цивилизованный город.

Катятся авто по до блеска начищенному асфальту.

Спешат пешеходы.

Работают учреждения, биргалле, респектабельные рестораны.

В школах, как и раньше, идут занятия и веселые ученики, как и раньше, готовятся по-озорному встретить нового учителя.

Представитель солидной фирмы едет договариваться к представителю другой фирмы.

Все выглядит спокойно, прочно, солидно. Как всегда.

Но стоит только присмотреться поближе ко всему, что происходит, и вы увидите, что спокойная солидность большого города — только маска. В каждом уголке этого города делаются страшные жестокие дела. В каждую человеческую ячейку большого и сложного организма вползают ужас, варварство, насилие. В каждом человеческом сердце гнездится или ненависть к насильникам или страх перед ними, страх перед завтрашним днем, страх за свою жизнь, за свое дело, за свою семью, за своих детей.

Все герои Лиона Фейхтвангера испытывают этот смертельный страх перед фашизмом, все, начиная от Бертольда и кончая Эдгаром-Густавом. Не по смелости и политической независимости не задумывается над тем, что происходит в стране Эдгар Оппенгейм, знаменитый ученый. Его нежелание знать что бы то ни было, кроме своей чистой науки, науки хотя бы на благо человечества, — та же интеллектуальная трусость, та же боязнь разрушить прочно, солидно, раз и навсегда созданный свой внутренний мир. Своей наукой он хочет создать для себя прочное и надежное прикрытие, за которым не мешали бы ему творить, жить, любить, наслаждаться искусством.

И только тот, кто сумел преодолеть этот страх, сможет активно бороться с фашизмом, сможет смело отдать свои силы, жизнь за дело освобождения мира от варварства, мракобесия, насилия.

Это знает Фейхтвангер, к этому пришел он сейчас, к этому постепенно приходят его герои.

Сценарист и режиссер задались целью помочь писателю, помочь его героям. Рядом с растерявшимися, ненавидящими, но не знающими, что им делать, не умеющими бороться, они поставили людей, которые твердо знают, что нужно делать, как вести жестокую борьбу с фашизмом, борьбу не на жизнь, а на смерть.

Это — Пахинке, Веллер, Рихард, арестованные рабочие. Они показали Эдгару, что любить свою родину — значит бороться за нее, без страха итти на смерть, если этого требуют интересы народа. Сценарист и режиссер в сущности написали новую вещь, очень далеко отстоящую от «Семьи Оппенгейм», далеко не лучшего произведения замечательного писателя Лиона Фейхтвангера. Они поступили правильно, решив переработать роман, и все же недостаточно смело, так как роман в литературном отношении и

теперь стоит неизмеримо выше сценария. Они создали картину о трагической судьбе талантливого еврейского юноши, страстно любящего свою родную Германию, ее людей, ее искусство, но не умеющего бороться за свой народ и погибающего потому, что не нашел выхода из того страшного круга, в который загнали его Фогельзанги и Риттерштеки. Он умер, захлебнувшись в бессильной ненависти к врагам всего человеческого в человеке, к врагам культуры и разума. Умер, не увидев того, что увидели и поняли Рихард, Пахинке, Веллер.

Этим эпизодом смерти по существу заканчивается хорошая, правдивая и умная картина.

Если бы здесь действительно кончалась картина «Семья Оппенгейм», все должно было бы строиться так, чтобы судьба семьи Оппенгейм являлась только фоном для развития основной, стержневой линии произведения. Линия эта — судьба двух юношей сегодняшней Германии — Бертольда Оппенгейма и Рихарда. В этих судьбах, как в фокусе, сконцентрировалась бы и вся основная тема романа, развитая и дополненная авторами картины.

Но, видимо, не желая так резко отходить от романа, авторы картины оказались вынужденными повторяться: Бертольд, Эдгар, Генрих, Жак, Мартин, Лоренц, Франсуа, Руфь, Якоби, Лизелотта, с одной стороны, и Фогельзанг, Риттерштек, Гутветтер и Сибилла — с другой — все это повторения одной и той же мысли, разъяснения одного тезиса.

И поэтому, естественно, замечательный актер Н. Плотников не смог создать запоминающийся, сколько-нибудь серьезный и глубокий образ Эдгара Оппенгейма, потому что ему все время приходилось «разъяснять» идеи, мысли и желания сценариста и режиссера, а там где начинаются навязчивые «разъяснения» — кончается настоящее искусство.

Отсюда же возникают выпадающие из общей характеристики этого героя конфликты, когда Эдгар неожиданно выступает в роли себялюбца, жестокого эгоиста, как, например, в эпизоде, когда Эдгар отказывается принять Бертольда и этим отказом толкает его на роковой шаг. Авторы картины этого не хотели, но так вышло: только что он предал Якоби «ради интересов чистой науки» и вслед за этим не мешает Бертольду покончить с собой.

Непонятно также, почему авторы утверждают, что Эдгар — любимец молодежи. Неужели достаточно, поднимая бокал шампанского, сказать думающим, страдающим, любящим и ненавидящим юношам «любите свою родину», чтобы стать их «вождем»? Ведь должны же они верить этому человеку, раз ждут от него решения в каком-то очень серьезном и, видимо, коренном жизненном споре. А Эдгар только декларирует. Та же молодежь видит, что он слеп, что, прикрывшись своей наукой, он не видит элементарных вещей, того, что ясно даже тупоголовому Лавендену. Эдгар должен являть собой образ гуманиста, верящего в победительную силу разума, образ человека большой интеллектуальной и моральной силы. Но Эдгар в картине — это не человек, это знак, тезис. Эдгар на протяжении всей вещи занимается только тем, что он разъясняет себя, образ, не продуманный авторами в его логической последовательности. Итак, почти все представители старшей ветви семьи Оппенгейм, каждый в той или иной степени, несет ту же «нагрузку» — это разные грани одного и того же образа, разные его стороны, повороты.

Возможно, и такой метод допустим и вероятен в искусстве, но только тогда, когда каждый образ будет не только стороной данной мысли, но и живым полнокровным человеком. Нам кажется, что подлинное искусство заключается именно в том, чтобы в одном образе, характере, действии высказать десять мыслей, а не в том, чтобы в десяти образах, характерах, действиях повторять одну 'ставшую понятной и доступной мысль.

И потому что внимание авторов разбилось на множество боковых линий, неясно, кто же центральный образ этой картины — Бертольд или Эдгар, молодежь сегодняшней Германии, ищущая выхода из страшного фашистского плена, или старый интеллигент-гуманист, почти всю жизнь проходивший с завязанными глазами.

Это тем более досадно, что фильм в целом — нужное и значительное произведение, что профессиональные качества режиссера в нем много выше, чем в предыдущих работах Г. Рошаля, хотя бы в последней—«Зорях Парижа». Актеры «Семьи Оппенгейм» и особенно смело выдвинутая Г. Рошалем молодежь работают серьезно, сдержанно, без театрального наигрыша и нажима, свободно и продуманно.

Наиболее полноценным для молодого актера материалом была роль Бертольда. Молодой актер Балашов работает вдумчиво, серьезно и добивается высоких результатов. Единственное, что немного смущает в его работе, это несколько нарочитая плавность движений. Вспомним, хотя бы эпизод в раздевалке гимназии. После фразы о том, что он и сам хотел уйти из Спорт-клуба—«у меня нет времени»,— он буквально «выплывает» из кадра. Эта манера двигаться, соединенная с всегдашней полуулыбкой, создает излишне женственное впечатление. Но в остальном Балашов показал себя вполне квалифицированным «взрослым» актером. Особенно удачна вся сцена самоубийства, построенная на двух длинных крупных планах лежащего задумавшегося Бертольда. Он сдержан, задумчив и грустен. Как режиссер, так и актер и оператор избегли здесь большой опасности впасть в эффектный, но совершенно излишний трагизм и остались в пределах возможного спокойствия, лишь немного лирически окрашенного.

К сожалению, Руфи — актрисе Миновицкой — почти нечего делать в картине. Роль ее неизменяема, статична. Но и по тем скупым кускам, которые отведены ей в картине, видно, что она будет актрисой серьезного дарования. Каковы же вообще ее актерские возможности, — покажет будущее, так как в «Семье Оппенгейм» она не могла проявить себя полностью. Интересен актер Зыков — Генрих Лавендаль. Он темпераментен, держится абсолютно свободно, хорошо и четко владеет телом, жестом, движением. Да и вся молодежь (класс, вечеринка, футбол) ведет себя на экране свободно, а главное — просто. В этом основная заслуга молодого актерского коллектива картины.

◇

Все выглядит спокойно. Прочно. Солидно. Как всегда. Так же куда-то торопятся пешеходы, работают учреждения, школы, кафе.

Та же вылощенная чистота шумных асфальтированных улиц.

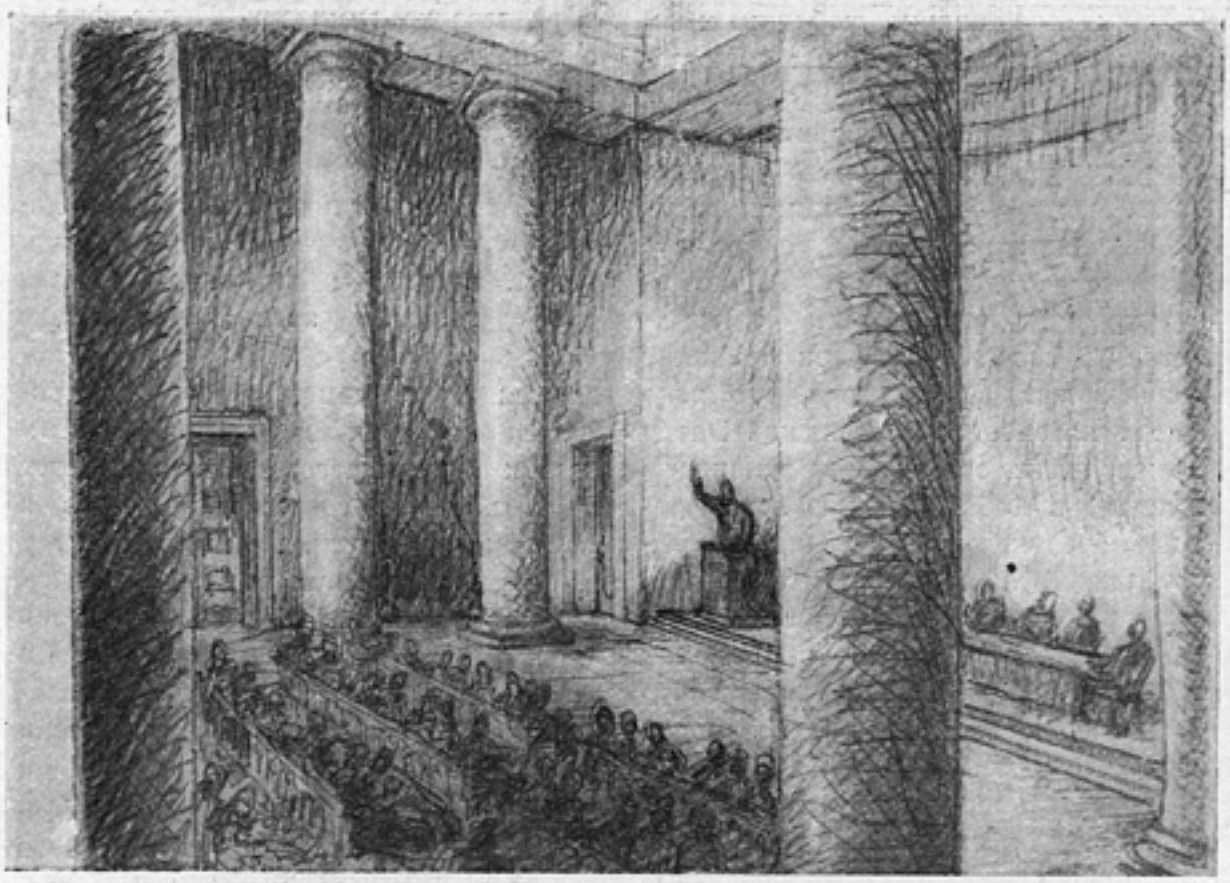
Но за всем этим—важные политические события, большие человеческие трагедии, напряженная смелая борьба.

Как изобразительно воссозданы в картине образ этого города, образы героев?

Операторам предстояло показать внешний спокойный облик большого европейского города, внешнюю вылощенность людей, открыть весь их сложный внутренний мир.

Эту трудную задачу главный оператор Л. Косматов решил тонко и хорошо.

Общий изобразительный колорит вещи передан в очень сдержанных тонах. Нигде, где это не обусловле-



«СЕМЬЯ ОППЕНГЕЙМ» Художник И. Шпинель. Эскиз декорации «Актовый зал»

но самой драматургической ситуацией, операторы не вышли за пределы этой продуманной сдержанности; почти ни в одном кадре нет эффектно выделенных источников света — электрорекламы, окон шикарных магазинов, всего, что мы привыкли считать характерным для большого города. Даже в интерьерах они избегают точного светового адреса — окно, лампа, люстра. Исключение составляет эпизод в операционном зале больницы, где основным источником света является лампа, висящая над операционным столом. Она была сконструирована специально для данной декорации. Эта лампа дает очень широкий и сильный луч, направленный сверху вниз и выделяющий из общего светлого колорита декорации, залитой ярким светом, белые халаты врачей. Впоследствии этот прибор, состоящий из трех заключенных в конус ламп, по 3 киловатта каждая, использовался операторами и в других декорациях. Так, например, в декорации «гостиная» он освещает фон за роялем. Чтобы сделать этот ярко освещенный фон более пластичным, операторы повесили на лампу бахрому, которая затушевывает резкие световые контуры луча и дает мягкий переход от света к полутени. Этот способ освещения фона встречается в картине и в ряде других кадров. Но об этом ниже.

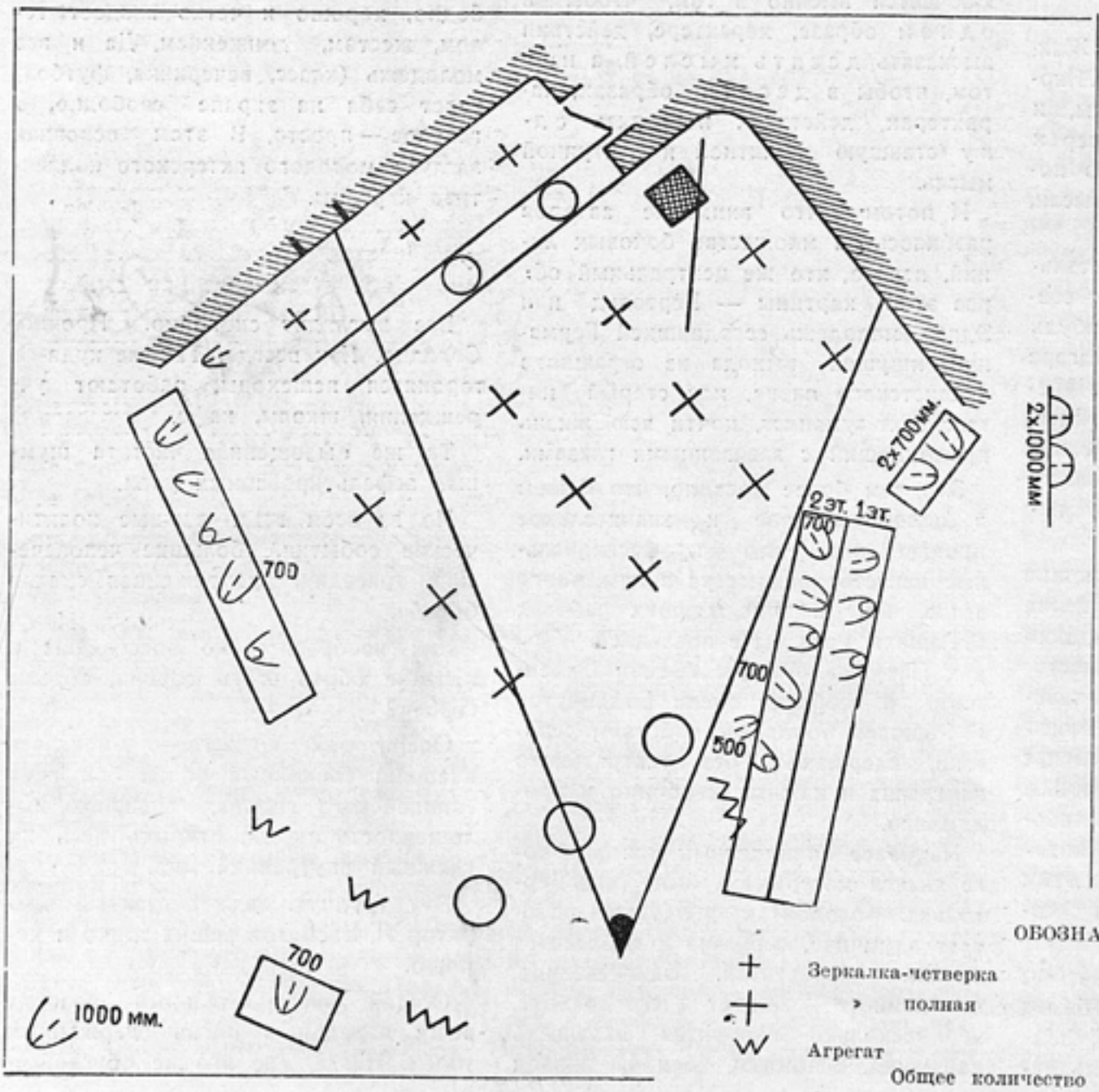
Сейчас хочется привести несколько примеров, как тактично, последовательно, исподволь вводит нас Косматов в события картины.

Залитый солнечным светом класс. Молодые задорные веселые лица учеников, светлые костюмы, светлые солнечные блики на кафедре, стенах, столах. Это — утро до прихода в класс нового преподавателя литературы фашиста Фогельзанга. Но вот он входит — и оператор подготовляет зрителя к тому, что произойдет дальше.

Еще ничего не случилось, но колорит кадра, световая обстановка изменилась. И не только потому, что Фогельзанг закрывает окно класса, в которое вливается непозволительно много солнца.

Кажется, что изменилась погода за окном. Тени стали менее сочными, свет потускнел. Страшно выглядит корректная фигура Фогельзанга. Залито светом лицо, тускло поблескивают пенсне и остро, злобно смотрят глаза из-за стекол.

Надо сказать, что все портреты Фогельзанга отмечены одной особенностью: несмотря на то, что глаза его



ОБОЗНАЧЕНИЯ

Зеркалка-четверка
» полная
Агрегат
Агрегат двойной («Слон»)
Дуговой прибор
Полуваттный прибор

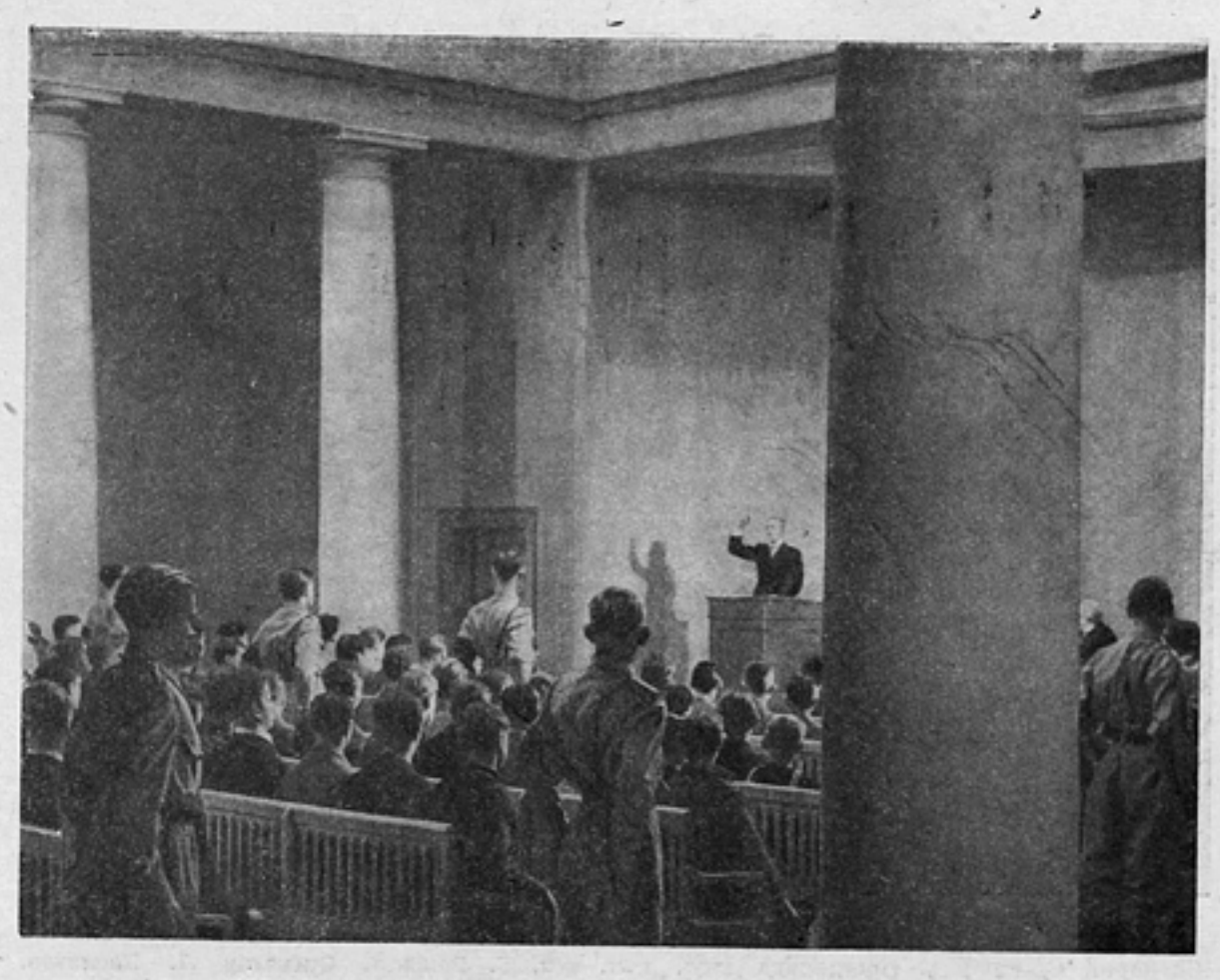
Общее количество света — 3600 ампер

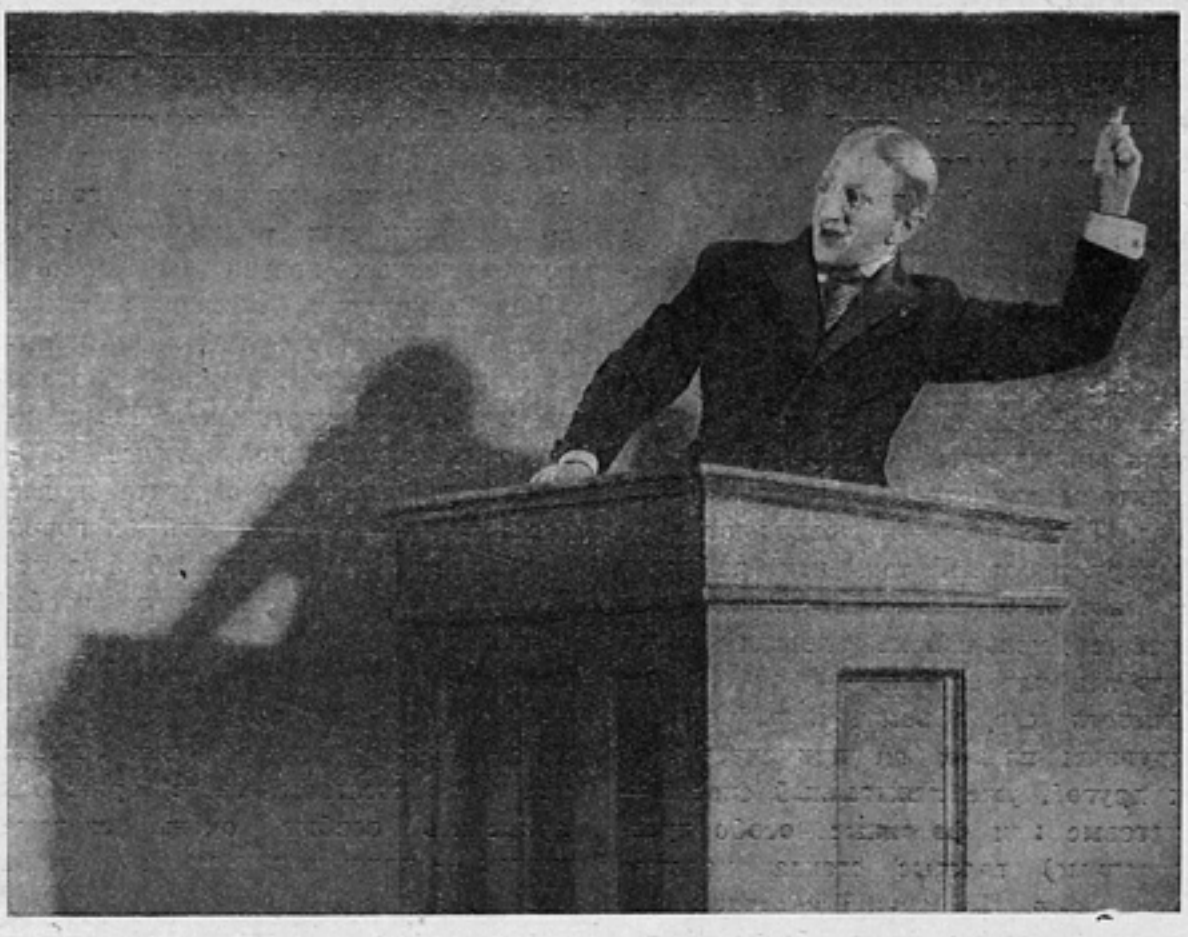
глубоко запрятаны и прикрыты стеклами, они все время остро, по-крысиному блестят (примерно такова же и световая характеристика и Вельса). Достигается это следующим путем: сверху, чуть сбоку головы персонажа оператор ставит сильный дуговой прибор. Таким образом глаза кажутся впалыми. А для того, чтобы выделить блеск глаз на бледном лице, оператор направляет также покрытый густой сеткой сильный осветительный прибор, снизу на глаза. Таким образом создается впечатление глубоко запавших, но блестящих глаз. Этот прием в сочетании с внешними данными актера Астангова создает необходимое впечатление мрачной озлобленности взгляда Фогельзанга.

С приходом фашистского учителя в класс меняется не только общий характер световой композиции. Косматов прибегает еще к тому, что снимает героев на разных фонах, в зависимости от того, что происходит в кадре. Первый портрет Бертольда (на кафедре) снят на фоне белой классной стены, затем на фоне класса (у парты). И уже в эпизоде доклада Бертольда об Арминии-Германце он все время снимается на фоне черной грифельной доски. Разнообразие фонов обусловлено здесь не столько переменой мизансцены, сколько тем, что оператор хочет создать для каждого эпизода особое настроение. Делает он это ненавязчиво, нигде не подчеркивая введенных им приемов. И он ищет не только формально интересные решения. Успех Косматова состоит как раз в том, что все его творческие поиски и решения совпадают с идейной направленностью всей вещи. Драматургическая ее основа есть и основа изобразительная.

Для Косматова характерно также и то, что он работает с малым количеством света и с малым числом крупных приборов. Для примера разберем схему света по одной из самых громоздких декораций картины — по декорации «актовый зал» (где Бертольд должен был извиниться перед Фогельзангом и где Франсуа объявляет о смерти юноши).

Основной заливающий верхний свет — полуваттный (крестовины). Крупные композиционные массивы кадра освещены дуговыми 700-миллиметровыми приборами—колонны на втором плане, кафедра с выступающим Фогельзангом, стена, стол с сидящими преподавателями. Боковой дуговой свет создает резкие грани света и тени и черную тень Фогельзанга на белой стене.





«СЕМЬЯ ОППЕНГЕЙМ»
Сценарий С. Рошаль. Постановка засл. деят. иск. Г. Рошаля. Оператор Л. Косматов. Мосфильм. На фото: вверху—эпизод в актовом зале; внизу—засл. арт. респ. М. Астангов в роли Фогельзанга

Ряды учеников в основном освещены полуваттными 700-миллиметровыми приборами и агрегатами, как и колонны на первом плане.

Блик на колоннах в глубине зала создает дуговой 500-миллиметровый прибор. Блик на волосах и руке Фогельзанга — такой же полуваттный.

Очень интересна световая разработка средних и крупных планов выступающего Фогельзанга. Резко выделена темная фигура на фоне светлой стены (фон сделан так же, как и в декорации «гостиная», кверху темный, книзу светлее). Резкая деформированная тень на стене. Резкие блики на волосах, гранях пенсне, руках, воротничке. Но лицо освещено мягко, пластично, без глу-

«СЕМЬЯ ОППЕНГЕЙМ»
Сценарий С. Рошаль. Постановка засл. деят. иск. Г. Рошаля. Оператор Л. Косматов. Мосфильм. На фото: эпизод в пивной

боких складок и теней. Достигнуто это тем, что оператор освещает лицо так называемой линзой Френеля. Эта особо сконструированная лампа не дает резких световых граней, пластично, мягко передает объемы лица. В работе над лицом актера Косматов вообще предпочитает применять мелкие приборы, как эта же линза Френеля или лилипуты,—полуваттные прожекторы диаметром в 150 миллиметров. Такие приборы позволяют оператору работать так, как работает скульптор, т. е. выделять и затенять любые мельчайшие детали лица, дробить или сглаживать по необходимости его объемы. В работе над крупным планом он применяет еще и другой, уже испытанный способ — матовые или фасонные (особо прессованные) толстые стекла, надетые на прибор. Но мелкий источник света дает возможность более филигранной обработки деталей и применяется оператором чаще чем матовые стекла.

Не только в портретных кадрах Косматов отказывается от крупных приборов. В указанной большой и сложной декорации громоздкие приборы также почти не используются. Это видно из помещенной схемы. Здесь всего три метровых прибора, как видно необходимых Косматову лишь для регулировки спектра, так как остальные источники света — полуваттные 700-миллиметровые приборы и верхние крестовины.

С этой точки зрения интересна съемка эпизода самоубийства Бертольда. Весь он снят исключительно при малых полуваттных приборах и лишь с одним крупным дуговым, примененным для «очищения» света несовершенных полуваттных ламп.

Вся декорация «камеры» также снята с малыми полуваттными источниками. (В этой декорации работали лишь пять полуваттных 700-миллиметровых, две полуваттные 500-миллиметровые, два агрегата и две крестовины. Единственный дуговой прибор — 700-миллиметровый был использован только для того, чтобы создать резкую тень в углу кадра. Общее количество света по этой декорации 1000 ампер.)

Для того чтобы обойтись таким малым количеством света, пришлось применять особые очень светлые гримы — почти вся картина снята на гримах номер 24.

Драматургически последовательно развивается действие. И так же последовательно проводит свою линию оператор. Так же последовательно, одну за другой, снимает он маски благополучия и благодушной деловитости с внешнего облика города.

Проезд по городу Мартина Оппенгейма и Жака Лавендаля в автомобиле — этот первый показ города — снят в ясную погоду. Но чем дальше развивается действие, чем глубже противоречия, чем серьезнее вырисовывается трагичность судьбы Бертольда Оппенгейма, тем ощутительнее меняется облик города, атмосфера, наполняющая улицы, дома, кафе, парки.

Все последующие натурные сцены сняты в пасмурную погоду, а иные и в дождь.

Прогулка Бертольда к памятнику Арминия. Только что прошел ливень и сейчас еще с неба сеет мелкий холодный дождь. Поблескивает асфальт, тускло светится мокрый постамент памятника. Грозно поблескивает громадная грубая голова Арминия Германца; маленьким и потерянным кажется Бертольд, снятый далеко внизу под развернутой рукой огромного памятника.

Тревожный осенний ветер треплет волосы Бертольда и Пахинке, едущих в машине после встречи с Веллером. Убегает шоссе со сходящейся гирляндой туманно мерцающих фонарей, видное через заднее стекло автомобиля.

Разговор Франсуа и Бертольда об извинении. По стеклам окна, у которого стоят юноша и старик, льют потоки дождя, создавая тяжелое, гнетущее настроение.

Вся сцена ранения Пахинке снята в пасмурную погоду. Асфальт еще не высох от только что прошедшего дождя.

Но вот эпизод игры в футбол, стоящий как раз между двумя указанными эпизодами и разделяющий разговор в кабинете и ранение Пахинке временной перебивкой в какие-нибудь пятнадцать-двадцать минут, снят при ярком солнце и на абсолютно сухой спортплощадке. Эта неряшливость коробит и портит общее стройное впечатление.

Эпизод прихода Бертольда к дяде Эдгару (сад Сибиллы) снят в пасмурную холодную погоду. Руфь и юноша выходят из сада — Эдгар не пожелал говорить с Бертольдом; дождь разыгрывается не на шутку, заставляя молодых людей укрыться в кафе.

И так последовательно, до конца картины на улицах пасмурно, сыро, тоскливо.

И только эпизод бегства Эдгара и Руфи за границу, в Швейцарию, снят при ярком слепящем солнце. Этот эпизод, несколько выпадающий из всей драматургической линии картины, снят в какой-то более упрощенной манере. Блестяще сделанная панорама горного кряжа, границы Германии и Швейцарии, белая дорога, белые горы на очень темном небе, портреты Руфи и Эдгара, сами по себе весьма профессиональные и интересные, никак не совпадают со всем тем, что делал оператор во всей картине, и кажутся кусками из очень квалифицированного, но другого произведения о других людях, о

другой стране. Именно тем, что эпизод этот не вытекает органически из драматургической структуры картины, а как бы привнесен в нее извне, объясняется то, что снят он в иной изобразительной манере чем весь фильм.

Хочется отметить, что некоторая суховатость, жесткость портретов Эдгара Оппенгейма, вообще совершенно не свойственная Косматову, связана с общей режиссерской трактовкой этого образа, несколько суховатой и умозрительной.

В чем успех Косматова и чем поучительна эта его работа?

Прежде всего в том, что он смог добиться большой тонкости и подлинной конкретности изобразительных решений.

Работая с исключительно малым количеством света, почти не прибегая к крупным громоздким источникам, он делает это не только из экономических соображений (которыми часто, к сожалению, пренебрегают наши операторы), но и из соображений подлинной требовательности к себе художника, которого ограниченное количество световых точек заставляет добиваться наиболее тонкого, совершенного изобразительного решения.

Отсюда же идет и приверженность Косматова к малым приборам при работе над портретом, любовь его к модулировке лица, к работе над глазами актера, к пластической обработке фонов.

Успех Косматова прежде всего в том, что он по-настоящему проникся политическим духом картины и дал не нейтральные иллюстрации к литературному материалу, а пластические образы большой остроты и ясности, ясности, помогшей режиссеру создать гневное произведение, обличающее фашизм — злейшего врага цивилизации и культуры.

Косматов понял, что разящая сила фильма будет тем сильнее, чем реалистичнее, проще и правдивее будет воссоздана им на экране картина действительной жизни фашистской Германии.

◇

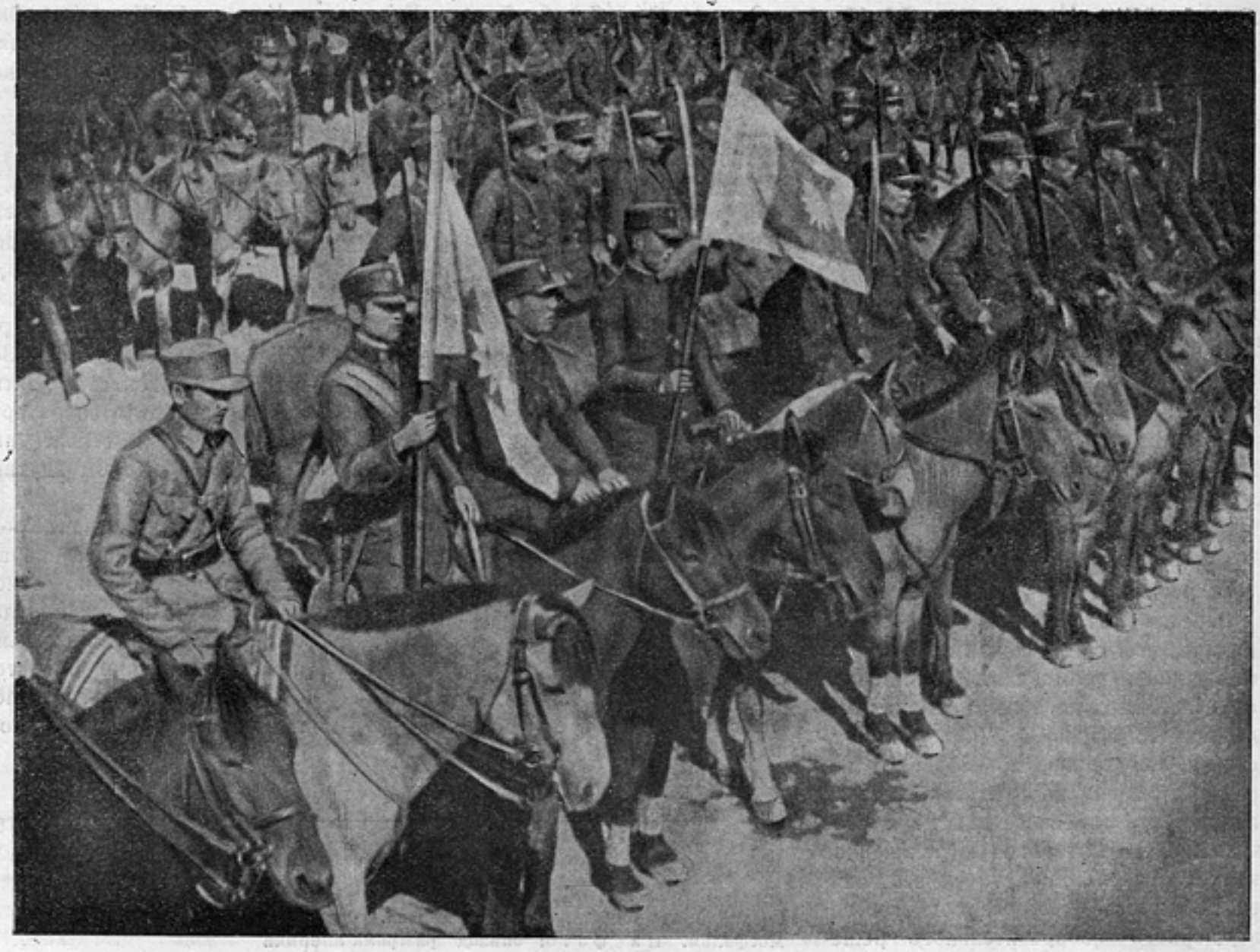
Хочется отметить еще одну отличительную черту Л. В. Косматова.

Косматов умеет и любит работать с молодежью, предоставляя ей творческую свободу. Он дает возможность молодым проявлять свою инициативу как при предварительной разработке операторского сценария, так и в повседневной работе.

Только за последние несколько лет он «выпустил в жизнь» трех молодых операторов — Н. Власова, снявшего еще в 1936 году «Поколение победителей», А. Шейнина, работавшего вторым оператором по «Зорям Парижа» и В. Николаева, фактически снимавшего вторым оператором «Семью Оппенгейм» и сейчас назначенного вторым оператором картины «Поднятая целина».

Леонид Васильевич Косматов один из немногих наших операторов, действительно серьезно относящихся к работе с молодыми и отдающих весь свой творческий опыт для создания новых поколений операторов, которые выходят сейчас в первые ряды мастеров советского кино.

«СЕМЬЯ ОППЕНГЕЙМ»
Сценарий С. Рошаль. Постановка засл. деят. иск. Г. Рошаля. Оператор Л. Косматов. Мосфильм. На фото: эпизод разгрома клиники



„Китай в борьбе“

В. Гарин

В три часа ночи 8 июля 1937 года отряд японских солдат численностью около ста человек перешел мост Марко Поло и атаковал китайский гарнизон города Люкоуцзяо. Через 48 часов после неудачной попытки захватить Люкоуцзяо заговорили японские орудия, двинулись в атаку танки и отряд пехоты в несколько тысяч человек.

Так произошел «инцидент» у Люкоуцзяо, ставший началом великой войны китайского народа против японских захватчиков.

Полтора года отделяют нас от этого момента; но в нашей памяти еще свежи воспоминания о событиях под Лафанем, героической борьбе китайских войск в Пекин-Тяньцзинском районе и о трехмесячной борьбе за Шанхай.

О событиях в Китае мы знаем по газетам; кинохроника в течение полутора лет не откликнулась на китайские события, если не считать фильма, снятого иностранным оператором Донхемом и выпущенного под названием: «Китай дает отпор».

На долю оператора-орденоносца Романа Кармена, хорошо знакомого советскому кинозрителю по работе в Испании, выпала честь представлять советскую кинохронику на полях китайско-японской войны.

Р. Кармен — один из немногих советских кинохроникеров, имеющий богатый опыт съемки в условиях современной войны. Полуторагодичное пребывание в Испании явилось для него прекрасной хроникерской и журналистской школой. Взрывы мин под Карабанчелем, пулеметный треск и разрывы бомб под Бильбао, орудийные залпы и грохот танков под Гвадалахарой научили Кармена точности кинематографического и журналистского прицела, сделали его одним из лучших хроникеров наших дней.

Когда Московская студия кинохроники послала Р. Кармена в Китай, это был наиболее правильный выбор кандидатуры: Кармен отправился на желтые поля Хэнани с таким же спокойствием и выдержкой, с какой после испанских боев он улетел в Арктику

...Мы смотрим на экране первый выпуск материала Кармена, присланного им из Китая («Китай в борьбе» вып. 1, производство Московской студии кинохроники, монтаж режиссера М. Слуцкого).

Провинция Синьцзянь — глубокий тыл, в котором формируются части китайской народной армии — является на этот раз объектом съемочной камеры Кармена.

Тов. Кармен прав, начиная съемки с глубокого тыла. Здесь создаются человеческие резервы, пополняющие, укрепляющие и освежающие части, находящиеся на линии огня. Мы видим на экране полевое учение: молодые китайские бойцы и командиры обучаются основным приемам полевого боя.

То здесь, то там мелькают светло-серые фигуры, совершающие перебежки из одного места в другое,

низко пригнувшись к земле, как бы спасаясь от воображаемого пулеметного огня.

Мы видим прекрасно занимающуюся молодежь, на долю которой выпала почетная задача—выгнать с родной земли империалистическую японскую армию.

Народной китайской армии нужны бойцы и командиры новой формации, понимающие историческое значение борьбы китайского народа с японскими интервентами, умеющие отстаивать независимость своей родины с новым оружием в руках и новыми методами.

Процесс создания таких бойцов и командиров показывает нам Р. Кармен.

... Мы — все еще в провинции Синьцзян. Мы — в городе Урумчи с его узкими, запутанными улицами, пестрой и шумной толпой, празднующей день съезда народностей Синьцзяна. Ветер полощет флаги Китая, развеваются ленты, мелькают маски карнавального шествия. Как весенний разлившийся поток бурлит многолюдная толпа, зажатая между двумя рядами домиков. Но Р. Кармен, как обычно, лаконичен и скуп. Это — только нужная журналисту деталь для показа настроения масс, собравшихся на огромный митинг, посвященный задачам сегодняшней борьбы за освобождение Китая. В эти часы народного праздника в городе Урумчи части китайской армии ведут тяжелые и кровопролитные бои под Ханькоу, гремят орудия японских десантных отрядов в Южном Китае, задыхается в тисках японских милитаристов Северный Китай.

И на митинге в Урумчи, стиснув зубы до боли, многотысячная толпа многонационального, насчитывающего 14 народностей Синьцзяна слушает речь военного руководителя. Четкие и ясные слова летят с трибуны в толпу, и мы, зрители, не разбирая китайских слов и не прислушиваясь к невыразительному тексту, которым ухитрилась озвучить картину Московская студия кинохроники, прекрасно представляем, о чем говорится в этой речи.

И в напряженном молчании, с блеском в глазах слушают оратора все: и пожилой китаец с бронзовым лицом, и шустрый мальчонка, прячущийся за спину своего отца, и женщины в военной форме—благородные китайские крестьянки и работницы, не раз доказавшие своей кровью преданность родине...

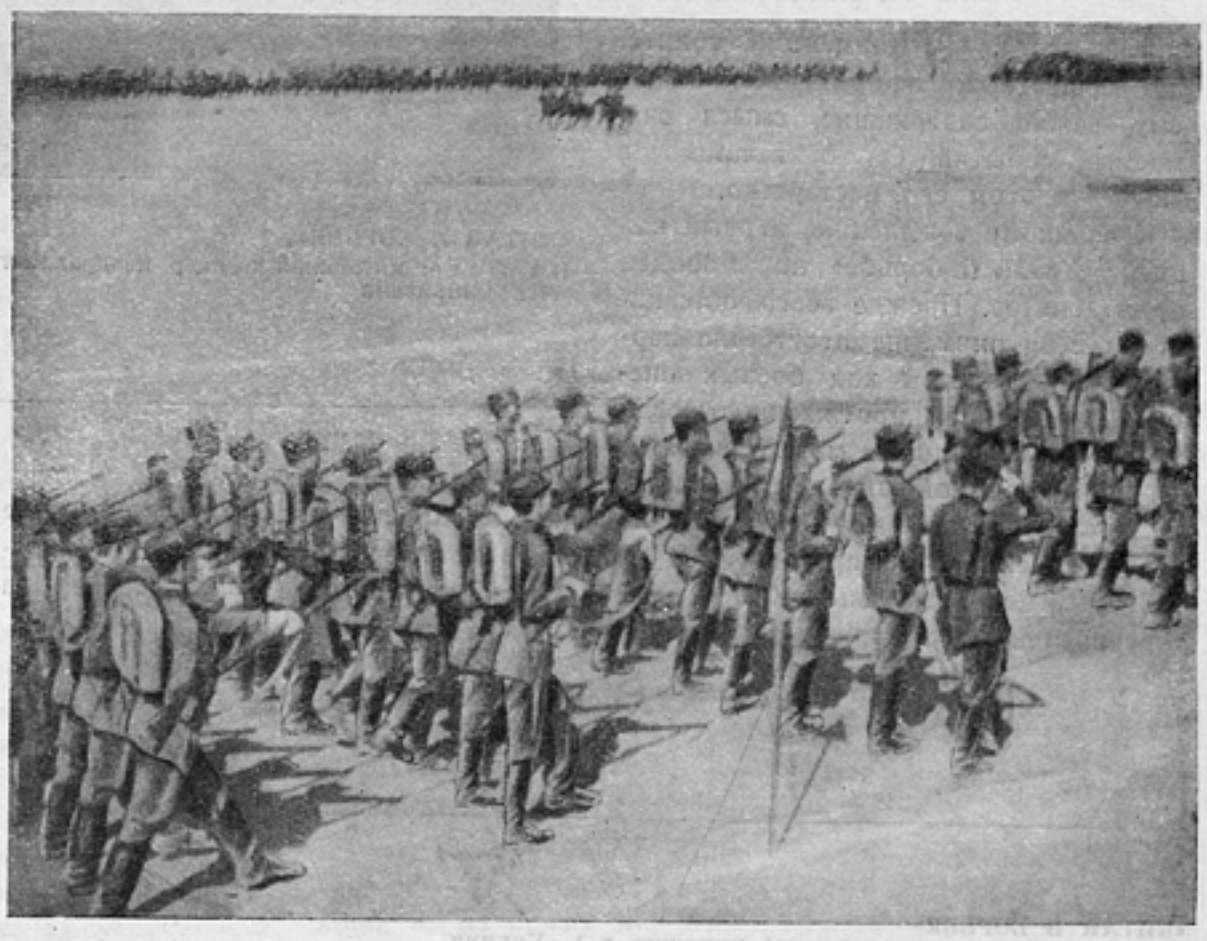
И, уходя куда-то в серую пелену дали, стоят в безмолвии кавалерийские части, думая о близком часе яростного столкновения с японской военщиной — исконным врагом мирного и трудолюбивого китайского народа.

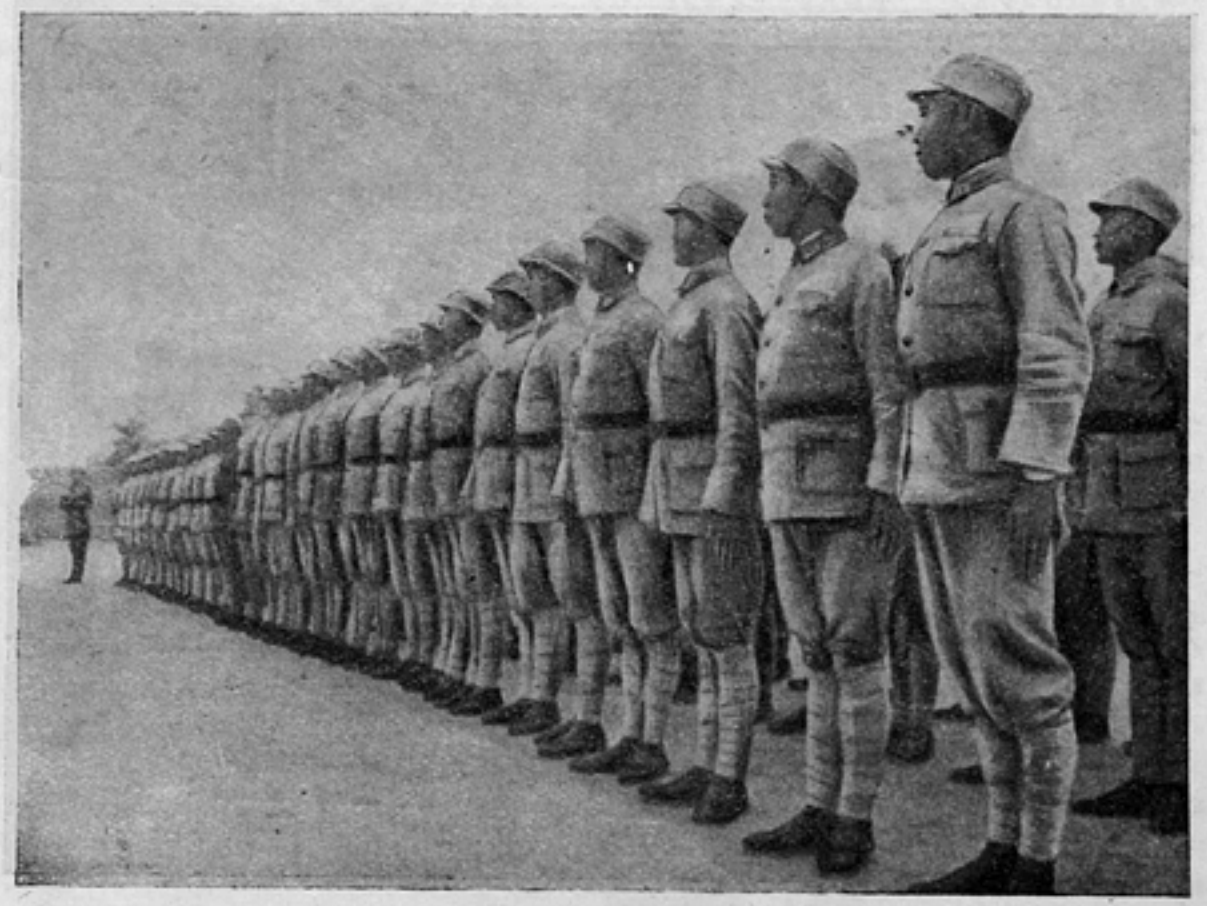
Но вот оратор кончил свою речь. Вздрогнула толпа, и мы, зрители, видим, как под восторженные крики толпы церемониальным маршем проходят пехотные части. Мы не слышим — мы чувствует четкую поступь китайской молодежи, сменившей крестьянскую мотыгу на винтовку.

Они прекрасно идут — эти молодые ребята. Они знают, как нужно обращаться с винтовкой, и мы, зрители, понимаем, что в случае надобности они отдадут не только кровь и жизнь свою за родину, но полученный ими

«КИТАЙ В БОРЬБЕ»

На фото: вверху — пехотные командиры проходят на параде церемониальным маршем; внизу — обучение молодых бойцов китайской армии в городе Урумчи





теоретический и боевой опыт передадут тем миллионам китайских граждан, которые еще подымутся на борьбу с врагами китайского народа.

Съемочная камера оператора скользит дальше и мимо зрителя. Движутся на грузовиках пехотинцы, в лучах заходящего солнца сверкают самолеты, показывая воочию, как выросла боевая мощь китайской армии. Единство народа и армии, пламенную волю к победе, растущую силу китайской армии, защищающей свою страну от японских захватчиков, показывает уже этот первый выпуск «Китай в борьбе».

◇

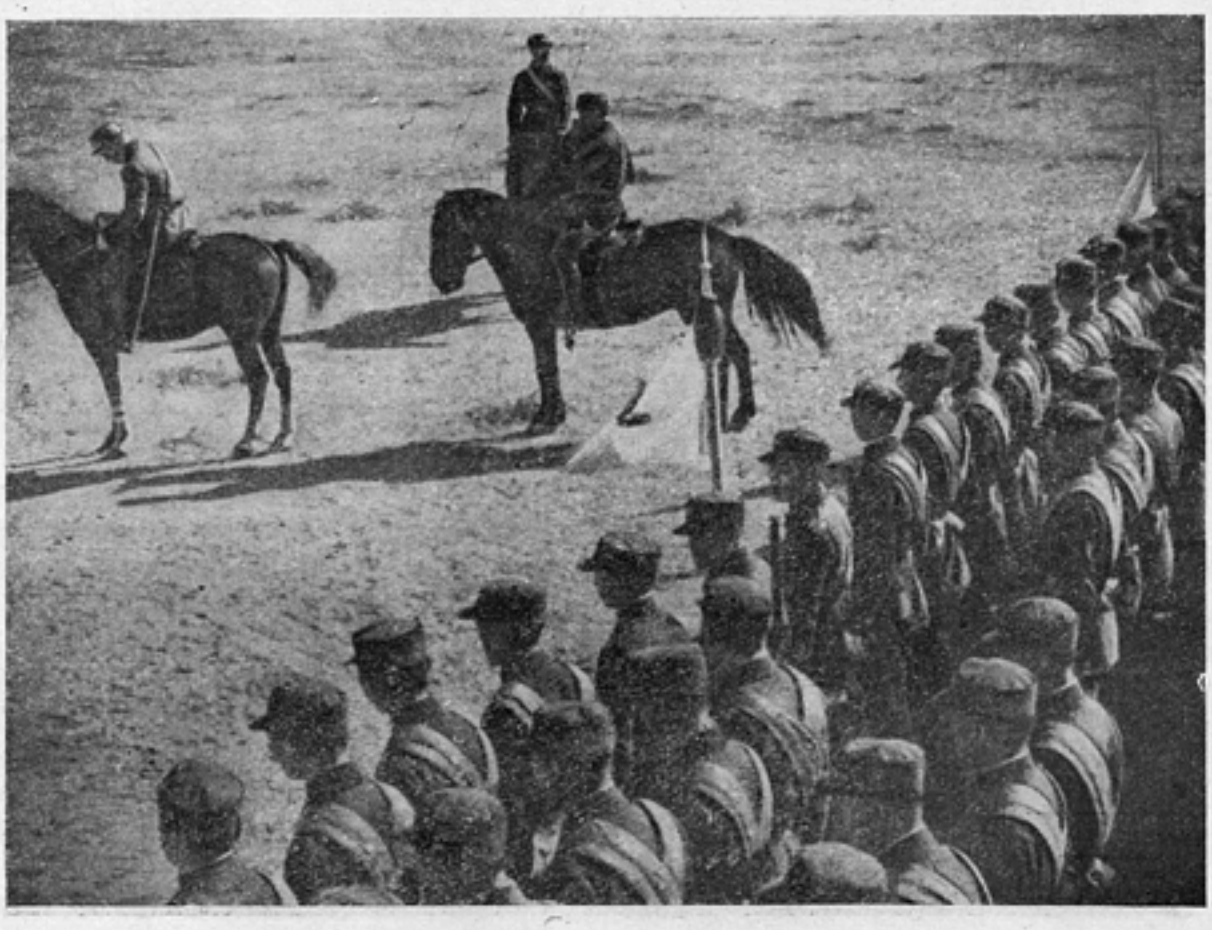
Как всегда, Р. Кармен не гонится за эффектным оформлением кадра, ему важно содержание, смысл снимаемых событий. Он бьет прямо в цель — в этом его мастерство.

К великому сожалению, первый выпуск «Китай в борьбе» не свободен от недочетов. Прежде всего обращает на себя внимание отсутствие карты, показывающей ход боевых операций. Огромная протяженность Китая и фронтов войны может оказаться мало знакомой широкому зрителю. В последующих выпусках недочет этот должен быть исправлен.

Вторым недочетом мы считаем дикторский текст, трафаретный и вдобавок плохо прочитанный. К тому же трафаретные слова произносятся визгливым женским голосом, а оратор на экране — мужчина.

«КИТАЙ В БОРЬБЕ»
На фото: китайский офицер поздравляет молодых командиров в день съезда народностей Синьцзяна

«КИТАЙ В БОРЬБЕ»
На фото: курсанты военного училища в г. Урумчи



И третье: Московской студии кинохроники следовало бы значительно улучшить качество лабораторной обработки материалов.

Все же первый выпуск «Китай в борьбе» сделан в основном удачно. Его с интересом будут смотреть во всех уголках нашей страны. Остается пожелать кинохронике возможно быстрей продвинуть его на экране.

Показ тыла — первый этап работы Р. Кармена.

В то время, когда пишутся эти строки, он всеми возможными способами передвигается на юго-восток от провинции Синьцзян. Все ближе и ближе камера советского хроникера продвигается к линии фронта, где героические китайские войска ведут упорную борьбу с японскими захватчиками.

Мы ждем съемок в районе расположения 8-й народно-революционной армии, прославившей себя победами над поработителями Китая и их пособниками.

Опыт работы оператора позволяет верить в то, что в результате его упорной работы будет создан кинодокумент большого исторического значения.

Монтаж 1938

Проф. С. Эйзенштейн

Был период в нашем кино, когда монтаж провозглашался «всем». Сейчас на исходе период, когда монтаж считается «ничем». И не полагая монтажа ни «ничем», ни «всем», мы считаем нужным сейчас напомнить, что монтаж является такой же необходимой составной частью кинопроизведения, как и все остальные элементы кинематографического воздействия. После бури «за монтаж» и натиска «против монтажа» нам следует заново и запросто подойти к его проблемам. Это тем более нужно, что период «отрицания» монтажа разрушал даже самую бесспорную его сторону, ту, которая никак и никогда не могла вызывать нападок. Дело в том, что авторы ряда фильмов последних лет настолько начисто «разделались» с монтажем, что забыли даже основную его цель и задачу, неотрывную от познавательной роли, которую ставит себе всякое произведение искусства — задачу связно-последовательного изложения темы, сюжета, действий, поступков, движения внутри киноэпизода и внутри кинодрамы в целом. Не говоря уже о взволнованном рассказе, даже логически-последовательный, просто связный рассказ во многих случаях утерян в работах даже весьма незаурядных мастеров кино и по самым разнообразным киножанрам. Это требует, конечно, не столько критики этих мастеров, сколько прежде всего борьбы за утраченную многими культуру монтажа. Тем более, что перед нашими фильмами стоят задачи не только логически-связного, но именно максимально-взволнованного эмоционального рассказа.

Монтаж — могучее подспорье в решении этой задачи.

...Почему мы вообще монтируем? Даже самые ярые противники монтажа согласятся: не только потому, что мы не располагаем пленкой бесконечной длины и, будучи обречены на конечную длину пленки, вынуждены от времени до времени склеивать один ее кусок с другим.

«Леваки» от монтажа подглядели в монтаже другую крайность. Играя с кусками пленки, они обнаружили одно качество, сильно их удивившее на ряд лет. Это качество состояло в том, что два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления, как новое качество.

Это отнюдь не сугубо кинематографическое обстоятельство, а явление, встречающееся неизбежно во всех случаях, когда мы имеем дело с сопоставлением двух фактов, явлений, предметов. Мы привыкли почти автоматически делать совершенно определенный трафаретный вывод-обобщение, если перед нами поставить рядом те или иные отдельные объекты. Возьмите для примера могилу. Сопоставьте ее с женщиной в трауре, плачущей рядом, и мало кто удержится от вывода: «вдова». Именно на этой черте нашего восприятия строится эффект следующего коротенького анекдота Амброза Бирса — из его «Фантастических басен» — Безутешная вдова.

«Женщина в одеждах вдовы рыдала на могиле.

— Успокойтесь, сударыня, — сказал ей Соболезнующий странник, — небесное милосердие безгранично. И где-нибудь на свете найдется еще другой мужчина, помимо вашего мужа, с которым вы сумеете быть счастливой.

— Был такой, — проплакала она в ответ, — нашелся такой, но увы... это и есть его могила...»

Весь эффект рассказа на том и строится, что могила и стоящая рядом с ней женщина в трауре по раз установленному трафарету вывода складываются в представление вдовы, оплакивающей мужа, в то время, как оплакиваемый на деле оказывается любовником!

Это же обстоятельство использовано и в загадках. Пример фольклорный: «Ворона летела, а собака на хвосте сидела. Как это возможно?» Мы автоматически сопоставляем оба элемента и сводим их воедино. При этом вопрос прочитывается так, что собака сидела на хвосте у вороны. Загадка же имеет в виду, что оба действия безотносительны: ворона летела, а собака сидела на своем хвосте.

Нет ничего удивительного, что у зрителя возникает определенный вывод и при сопоставлении двух склеенных кусков пленки.

Я думаю, что мы будем критиковать не факты, и не их примечательность и повсеместность, а те выводы и заключения, которые из них делались, и внесем сюда необходимые коррективы.

◇

В чем же заключалось то упущение, которое мы делали, когда в свое время сами впервые указывали на несомненную важность отмеченного явления для понимания и освоения монтажа? Что было верного и что неверного в энтузиазме наших тогдашних утверждений?

Верным оставался и на сегодня остается тот факт, что сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение. На произведение — в отличие от суммы — оно походит тем, что результат сопоставления качественно, (измерением, если хотите, степенью) всегда отличается от каждого слагающего элемента, взятого в отдельности. Женщина — если вернуться к нашему примеру — изображение, черный наряд на женщине — изображение, и оба предметно изобразимы. «Вдова» же, возникающая из составления обоих изображений, — уже предметно неизобразимое, новое представление, новое понятие, новый образ.

А в чем же состоял «загиб» тогдашнего обращения с этим неоспоримым явлением?

Ошибка была в акценте главным образом на возможностях сопоставления, при ослабленном акценте исследовательского внимания к вопросу материалов сопоставления.

Мои критики не преминули изобразить это как ослабление интереса к самому содержанию кусков, смешав исследовательскую заинтересованность определенной областью и стороной проблемы отношением самого исследователя к изображаемой действительности.

Оставляю это на их совести.

Думаю, что дело здесь в том, что я был пленен в первую очередь чертой безотносительности кусков, которые тем не менее и часто вопреки себе, сопоставляясь

по воле монтажера, рождали «некое третье» и становились соотносительными.

Меня пленяли таким образом возможности нетипические в условиях нормального кинопостроения и кинокомпозиции.

Оперируя в первую очередь таким материалом и такими случаями, естественно было задумываться больше всего—над возможностью сопоставлений. Меньше аналитического внимания уделялось самой природе сопоставляемых кусков. Впрочем и этого одного также было бы недостаточно. Это внимание только к «внутрикадровому» содержанию привело на практике к захирению монтажа со всеми отсюда вытекающими последствиями.

Чему же следовало уделить больше всего внимания, чтобы привести обе крайности в норму?

Следовало обратиться к тому основному, что в равной степени определяет как «внутрикадровое» содержание, так и композиционное сопоставление этих отдельных содержаний между собой, т. е. к содержанию целого, общего, объединяющего.

Одна крайность состояла в увлечении вопросами техники объединения (методы монтажа), другая — объединяемыми элементами (содержание кадра).

Следовало больше заняться вопросом самой природы этого объединяющего начала. Того именно начала, которое для каждой вещи в равной мере родит как содержание кадра, так и то содержание, которое раскрывается через то или иное сопоставление этих кадров.

Но для этого сразу же надо было обратить исследовательский интерес не в сторону парадоксальных случаев, где это целое, общее и конечное не предусмотрено, а неожиданно возникает. Следовало бы обратиться к случаям, когда куски не только не безотносительны друг к другу, но, когда само конечное, общее, целое не только предусмотрено, но само предопределяет как элементы, так и условия их сопоставления. Это будут случаи нормальные, общепринятые и общераспространенные. В них это целое совершенно так же будет возникать, как «некое третье»; но полная картина того, как определяются и кадр, и монтаж — содержание того и другого будет нагляднее и отчетливее. И такие случаи как раз окажутся типическими для кинематографа.

При таком рассмотрении монтажа как кадры, так и их сопоставление оказываются в правильном взаимоотношении. Мало того, сама природа монтажа не только не отрывается от принципов реалистического письма фильма, но действует как одно из наиболее последовательных и закономерных средств реалистического раскрытия содержания.

Действительно, что мы имеем при таком понимании монтажа? В этом случае каждый монтажный кусок существует уже не как нечто безотносительное, а являет собой некое частное изображение единой общей темы, которая в равной мере пронизывает все эти куски. Сопоставление подобных частных деталей в определенном строе монтажа вызывает к жизни, заставляет возникнуть в восприятии то общее, что породило каждое отдельное и связывает их между собой в целое, а именно — в тот обобщенный образ, в котором автор, а за ним и зритель, переживают данную тему.

И если мы теперь рассмотрим два рядом поставленных куска, то мы сами в несколько ином свете увидим их сопоставление. А именно:

Кусок *A*, взятый из элементов развертываемой темы, и кусок *B*, взятый оттуда же, в сопоставлении рождают тот образ, в котором наиболее ярко воплощено содержание темы.

Выраженное в императивной форме, более точно и более оперативно, это положение прозвучит так:

Изображение *A* и изображение *B* должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развиваемой темы, должны быть так выисканы, чтобы сопоставление их — именно их, а не других элементов — вызывали в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный образ самой темы.

Здесь в наше рассуждение о монтаже вошло два термина: «изображение» и «образ».

Уточним то размежевание между ними, которое мы здесь имеем в виду.

◇

Обратимся к наглядному примеру. Возьмем белый средней величины кружок с гладкой поверхностью, разделенный по окружности на шестьдесят равностоящих друг от друга делений. На каждом пятом делении проставлена порядковая цифра от единицы до двенадцати включительно. В центре кружка прикреплены две свободно вращающиеся, заостренные к свободному концу металлические полоски, — одна размером в радиус кружка, другая — несколько короче. Допустим, что более длинная заостренная полоска упирается свободным концом в цифру двенадцать, а более короткая полоска своим свободным концом последовательно упирается в цифры 1, 2, 3 и т. д. до 12 включительно. Это будет серия последовательных геометрических изображений того факта, что некие две металлические полоски последовательно находятся по отношению друг к другу под углами в 30, 60, 90 и т. д. до 360° включительно.

Если, однако, этот кружок снабжен механизмом, равномерно передвигающим металлические полоски, то геометрический рисунок на его поверхности приобретает уже особое значение: он не просто изображение, а является уже образом времени.

В данном случае изображение и вызываемый им образ в нашем восприятии настолько слиты, что нужны совсем особенные обстоятельства, чтобы отделить геометрический рисунок стрелок на циферблате от представления о времени. Однако это может случиться и с любым из нас, правда, в обстоятельствах необыкновенных.

Вспомним Вронского после сообщения Анны Карениной о том, что она беременна. В начале XXIV главы второй части «Анны Карениной» мы находим именно такой случай.

> «...Когда Вронский смотрел на часы на балконе Карениных, он был так растревожен и занят своими мыслями, что видел стрелки на циферблате, но не мог понять, который час...»

Образа времени, который создавали часы, у него не возникало. Он видел только геометрическое изображение циферблата и стрелок.

Как видим, даже в простейшем случае, когда дело идет об астрономическом времени — часе, недостаточно одного изображения на циферблате. Мало увидеть, — нужно, чтобы с изображением что-то произошло, чтобы с ним что-то было проделано, и только тогда оно перестанет восприниматься как простой геометрический рисунок, но будет воспринято, как образ «некоего часа», в который происходит событие. Толстой показывает нам то, что получается, если этого процесса не происходит.

В чем же состоит этот процесс? Определенная конфигурация стрелок на циферблате включает рой представлений, связанных с соответствующим часом, которому отвечает данная цифра. Пусть это будет, для примера, цифра пять. В таком случае наше воображение приучено к тому, чтобы в ответ на этот знак приводить на память картины всяческих событий, происходящих в этот час. Это будет обед, конец рабочего дня, или час «пик» на метро. Закрывающиеся книжные магазины или тот особый свет в предсумеречные часы, который так характерен для этого времени дня... Так или иначе, это будет целый ряд картин (изображений) того, что происходит в пять часов.

Из всех этих отдельных картин складывается образ пяти часов.

Таков этот процесс в развернутом виде и таков он на стадии освоения изображений цифр, от которых возникают образы часов дня и ночи.

В дальнейшем вступают в силу законы экономии психической энергии. Происходит «уплотнение» внутри описанного процесса: цепь промежуточных звеньев выпадает и вырабатывается непосредственная, прямая и мгновенная связь между цифрой и ощущением образа часа, которому она соответствует. На примере с Вронским мы видели, что связь эта под влиянием резкого аффекта может нарушаться, и тогда изображение и образ отрываются друг от друга.

Нас интересует та полная картина становления образа из изображений, какой мы ее только что описали.

Эта «механика» становления образа интересует нас потому, что подобная механика его становления в жизни, конечно, служит прообразом того, чем оказывается в искусстве метод создания художественных образов.

Поэтому запомним, что между изображением часа на часах и ощущением образа этого времени дня протекает длинная цепь нанизываемых изображений отдельных аспектов, характерных для данного часа. Повторяем, что психический навык ведет к тому, что эта промежуточная цепь сводится к минимуму, и мы ощущаем лишь начало и конец процесса.

Но как только нам приходится по какому-либо поводу устанавливать связь между некоторым изображением и образом, который оно должно вызывать в сознании и чувствах, мы неизбежно вынуждены прибегнуть к подобной же цепи промежуточных изображений, собирающихся в образ.

Возьмем сперва вовсе близкий к изложенному пример из бытовой практики.

В Нью-Йорке большинство улиц не имеют названий. Вместо этого они обозначаются... номерами. «Фифт эвеню»—пятый проспект, «форти секонд стрит»—сорок вторая улица и т. п. Для приезжих, подобный способ обозначения улиц на первых порах необычайно труден для запоминания. Мы привыкли к названиям улиц, и это для нас значительно легче, ибо название сразу же родит образ улицы, т. е. при произнесении соответствующего названия возникает вместе с образом определенный комплекс ощущений.

Мне было очень трудно запоминать образы улиц Нью-Йорка, а следовательно, и знать эти улицы. Обозначенные нейтральными номерами «сорок вторая» или «сорок пятая» улицы, они не порождали во мне образов, концентрировавших ощущение общего облика той или иной улицы. Чтобы помочь этому, приходилось устанавливать в памяти набор предметов, характерных для той или иной улицы, набор предметов, возникавших в сознании в ответ на «сигнал» — «сорок вторая», в отличие от сигнала — «сорок пятая». Набирались в памяти театры, кино, магазины, характерные дома и т. д. для каждой из улиц, которую следовало запомнить. Такое запоминание шло отчетливыми этапами. Таких этапов можно отметить два: в первом из них на словесное обозначение «форти секонд стрит» (сорок вторая улица) память с большим затруднением ответно перечисляла всю цепь элементов, характерных для этой улицы; но настоящего ощущения этой улицы еще не получалось, потому что отдельные элементы еще не сложились в единый образ. И только на втором этапе все эти элементы стали сплавляться в единый, возникающий образ: при назывании «номера» улицы также вставал целый рой отдельных ее элементов, но не как цепь, а как нечто единое — как цельный облик улицы, как цельный ее образ.

Только с этого момента можно было говорить о том, что улица по-настоящему запомнилась. Образ этой улицы начинал возникать и жить в сознании и ощущениях совершенно так же, как в ходе художественного произведения из его элементов постепенно складывается единый, незабываемый, целостный его образ.

В обоих случаях, — идет ли дело о процессе запоминания или о процессе восприятия художественного произведения — остается верной закономерность того, что единичное входит в сознание и чувства через целое и целое — через образ.

Этот образ входит в сознание и ощущение через совокупность, каждая деталь сохраняется в нем в ощущениях и памяти неотрывно от целого. Это может быть звуковой образ — некая ритмическая и мелодическая звукокартина, или это может быть пластический образ, куда изобразительно вошли отдельные элементы запоминаемого ряда.

Тем или иным путем ряд представлений укладывается в восприятие и в сознание в целостный образ, в который складываются отдельные элементы.

Мы видели, что в запоминании есть два очень существенных этапа: первый — это становление образа, а второй — результат этого становления и значение его для запоминания. При этом для памяти важно уделять как можно меньше внимания первому этапу и как можно скорее, пройдя через процесс становления, достигнуть результата. Такова жизненная практика в отличие от практики искусства. Ибо, переходя отсюда в область искусства, мы видим отчетливое смещение акцента. Естественно, добиваясь результата, произведение искусства, однако, всю изощренность своих методов обращает на процесс.

Произведение искусства, понимаемое динамически, и есть процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя[1]. В этом особенность подлинно живого произведения искусства и отличие его от мертвенного, где зрителю сообщают изображенные результаты некоторого протекшего процесса творчества, вместо того чтобы вовлекать его в протекающий процесс.

Это условие оправдывает себя всюду и всегда, какой бы области искусства мы ни коснулись. Совершенно так же живая игра актера строится на том, что он не изображает скопированные результаты чувств, а заставляет чувства возникать, развиваться, переходить в другие — жить перед зрителем.

---

[1] Ниже увидим, что этот же динамический принцип лежит в основе подлинно живых образов такого, казалось бы, неподвижного и статического искусства, как, например, живопись.

Поэтому образ сцены, эпизода, произведения и т. п. существует не как готовая данность, а должен возникать, развертываться.

Совершенно так же и характер, чтобы производить действительно живое впечатление, должен складываться для зрителя по ходу действия, а не являться заводной фигуркой с á priori заданной характеристикой.

Для драмы особенно важно, чтобы ход событий не только складывал представления о характере, но еще и складывал, «образовывал» самый характер.

Следовательно, уже в методе создания образов, произведение искусства должно воспроизводить тот процесс, посредством которого в самой жизни складываются новые образы в сознании и в чувствах человека.

Мы это только что показали на примере нью-йоркских улиц. И мы вправе ожидать, что художник, если перед ним будет поставлена задача сквозь изображение факта выразить некий образ, прибегнет к подобному методу «освоения» нью-йоркских улиц.

Мы взяли пример изображения на циферблате и раскрыли, в каком процессе за этим изображением появлялся образ времени. И произведению искусства для создания образа придется прибегнуть к аналогическому методу создания цепи изображений.

Останемся в пределах примера с часами.

В нашем случае с Вронским геометрический рисунок не зажил образом часа. Но ведь бывают случаи, когда важно не астрономически ощутить двенадцать часов ночи, а пережить полночь во всех тех ассоциациях и ощущениях, какие по ходу сюжета понадобилось автору возбудить. Это может быть час трепетного переживания полночного свидания, час смерти в полночь, роковая полночь побега, т. е. далеко не просто изображение астрономических двенадцати часов ночи.

И тогда сквозь изображение двенадцати ударов должен сквозить образ полуночи, как некоего «рокового» часа, наполненного особым смыслом.

Проиллюстрируем и этот случай примером. На этот раз его подскажет Мопассан в «Милом друге». Пример этот интересен и тем, что он — звуковой. И еще интереснее тем, что, чисто монтажный, по правильно выбранному приему разрешения он представлен в романе как бы бытоописательным.

«Милый друг». Сцена, в которой Жорж Дюруа, уже пишущий свою фамилию «Дю-Руа», ожидает в фиакре Сюзанну, условившуюся с ним бежать в 12 часов ночи.

Двенадцать часов ночи здесь — меньше всего астрономический час и больше всего час, в который все (или во всяком случае очень много) поставлено на карту («...конечно, все погибло. Она не придет...»).

Вот как Мопассан врезает в сознание и чувства читателя образ этого часа, его значительность, в отличие от описания соответствующего времени ночи.

> «...Он вышел из дому около одиннадцати часов, побродил немного, взял карету и остановился на площади Согласия, у арки морского министерства.
>
> От времени до времени он зажигал спичку и смотрел на часы. Около двенадцати его схватило лихорадочное волнение. Каждую минуту он высовывал голову из окна кареты и смотрел, не идет ли она.
>
> Где-то вдали пробило двенадцать, потом еще раз, ближе, потом где-то на двух часах сразу и, наконец, опять совсем далеко. Когда раздался последний удар, он подумал: «Кончено. Все погибло. Она не придет».
>
> Он решил, однако, ждать до утра. В таких случаях надо быть терпеливым.
>
> Скоро он услышал, как пробило четверть первого, потом половину, потом три четверти и, наконец, все часы повторяли друг за другом час, как раньше пробили двенадцать...»

Мы видим из этого примера, что когда Мопассану понадобилось вклинить в сознание и ощущение читателя эмоциональность полуночи, он не ограничился тем, что просто дал пробить часам двенадцать, а потом час. Он заставил нас пережить это ощущение полуночи тем, что заставил пробить двенадцать часов в разных местах на разных часах. Сочетаясь в нашем восприятии, эти единичные двенадцать ударов сложились в общее ощущение полуночи. Отдельные изображения сложились в образ. Сделано это строго монтажно.

Данный пример может служить образцом тончайшего монтажного письма, где «12 часов» в звуке выписано целой серией планов «разной величины»: «где-то», «вдали», «ближе», «совсем далеко». Это бой часов, взятый с разных расстояний, как съемка предмета, сфотографированного в разных размерах и повторенного в последовательности трех различных кадров «общим планом», «средним», «еще более общим». При этом самый бой, вернее, разнобой часов, выбран здесь вовсе не как натуралистическая деталь ночного Парижа. Сквозь разнобой часов у Мопассана прежде всего настойчиво бьет эмоциональный образ «решительной полуночи», а не информация о... «ноль часах».

Желая дать лишь информацию о том, что сейчас двенадцать часов ночи, Мопассан вряд ли прибегнул бы к столь изысканному письму. Совершенно так же без избранного им художественно-монтажного разрешения ему никогда не добиться бы такими простейшими способами столь же ощутимого эмоционального эффекта.

Если говорить о часах и часе, то неизбежно вспоминается пример и из собственной практики. В Зимнем дворце, в период съемок «Октября» (1927) мы натолкнулись на любопытные старинные часы: помимо основного циферблата, на них еще имелся окаймляющий его венок из маленьких циферблатиков. На каждом из них были проставлены названия городов: Париж, Лондон, Нью-Йорк и т. д. Каждый из этих циферблатов указывал время таким, каким оно бывает в этих городах, в отличие от времени — Москвы или Петербурга, — не помню, которое показывал основной циферблат. Вид часов запомнился. И когда хотелось в картине особенно остро отчеканить историческую минуту победы и установления советской власти, часы подсказали своеобразное монтажное решение: час падения Временного правительства, отмеченный по петроградскому времени, мы повторили всей серией циферблатов, где этот же час прочитывался лондонским, парижским, нью-йоркским временем. Таким образом этот час, единый в истории и судьбах народов, проступал сквозь все многообразие частных чтений времени, как бы объединяя и сливая все народы в ощущении этого мгновенья победы рабочего класса. Эту мысль подхватывало еще круговое движение самого венка циферблатов, движение, которое, возрастая и ускоряясь, еще и пластически сливало все различные и единичные показания времени в ощущение единого исторического Часа...

В этом месте я отчетливо слышу вопрос моих неизбежных противников: «Но как же быть в случае одного непрерывного, длинометражного куска, где без монтажных перерезок играет актер? Разве игра его не впечат-

ляюща? Разве не впечатляет само исполнение Черкасова или Охлопкова, Чиркова или Свердлина?» Напрасно думать, что этот вопрос наносит смертельный удар монтажной концепции. Принцип монтажа куда шире. Неверно предполагать, что если актер играет в одном куске и режиссер не режет этот кусок на планы, то построение «свободно от монтажа!» Ничуть.

В этом случае монтаж лишь следует искать в другом, а именно... в самой игре актера. О том, насколько «монтажен» принцип его «внутренней» техники, мы скажем дальше. Сейчас же уместно предоставить слово по этому вопросу одному из крупнейших артистов театра и экрана Джорджу Арлиссу. В своей автобиографии он пишет:

«...Я всегда думал, что для кино следует играть преувеличенно, но я увидел, что самоограничение есть то самое главное, чему должен научиться актер при переходе от театра к кино. Искусство самоограничения и намека на экране есть то, что может быть в полноте изучено наблюдением игры неподражаемого Чарли Чаплина...»

Подчеркнутому изображению (преувеличению) Арлисс противопоставляет самоограничение. Степень этого самоограничения он видит в сведении действия к намеку. Не только преувеличенное изображение действия, но даже изображение действия целиком он отвергает! Вместо этого он рекомендует намек. Но что такое «намек», как не элемент, деталь действия, как не такой «крупный план» его, который в сопоставлении с другими служит определителем для целого фрагмента действия? И слитный действенный кусок игры, таким образом, по Арлиссу, есть не что иное, как сопоставление подобных определяющих крупных планов; сочетаясь, они родят образ содержания игры. в отличие от изображения этого содержания. И согласно этому и игра актера может быть изобразительно-плоской или подлинно образной в зависимости от метода, которым актер строит свое действие. Пусть игра будет снята с одной точки, тем не менее — в благополучном случае — сама она будет «монтажной».

О приведенных выше примерах монтажа можно было бы сказать, что второй из них («Октябрь») все же не рядовой пример монтажа, а первый (Мопассан) иллюстрирует только тот случай, когда один и тот же объект взят с разных точек и в разных приближениях.

Приведем еще пример, уже типичный для кинематографа и вместе с тем такой, где дело идет не об единичном объекте, а об образе целого явления, слагающегося совершенно тем же путем.

Этим примером будет один замечательный «монтажный лист». Здесь из нагромождения частичных деталей и изображений перед нами ощутимо вырастает образ. Пример интересен тем, что это не законченное литературное произведение, а запись великого мастера, в которой он сам для себя хотел закрепить вставшие перед ним видения «Потопа».

«Монтажный лист», о котором я говорю,— это запись Леонардо да-Винчи, как следует в живописи изображать потоп. Я выбираю именно этот отрывок, так как в нем особенно ярко представлена звукозрительная картина потопа, что в руках живописца особенно неожиданно и вместе с тем наглядно и впечатляюще.

> «...Пусть будет видно, как темный и туманный воздух потрясается дуновением различных ветров, пронизанных постоянным дождем и градом и несущих то здесь, то там бесчисленное множество ветвей, которые сорваны с деревьев вместе с бесчисленными листьями.
>
> Кругом — старые деревья, вырванные с корнем и разбитые яростью ветра.
>
> Виднеются остатки гор, размытых потоками — остатки, которые обрушиваются в них и загромождают долины.
>
> Эти потоки с шумным клокотанием разливаются и затопляют обширные пространства с их населением.
>
> На вершинах многих гор могут быть заметны различные виды собравшихся вместе животных, испуганных и укрощенных в обществе сбежавшихся людей, мужчин и женщин с детьми.
>
> По полям, покрытым водою, носятся в волнах столы, кровати, лодки и разные приспособления, сделанные в минуту нужды и страха смерти.
>
> На всех этих вещах — женщины, мужчины, дети с воплем и плачем, обезумевшие от неистового ветра, который своими бурными порывами вздувает и волнует воды вместе с телами утопленников.
>
> И нет предмета (более легкого, чем вода), на котором не собрались бы различные животные, примиренные между собою и стоящие вместе с испуганной толпой — волки, лисицы, змеи и другие породы, спасающиеся от смерти.
>
> Волны, ударяясь о края плывущих предметов, бьют их ударами различных утонувших тел,— ударами, которые убивают тех, в ком еще оставалась какая-либо жизнь.
>
> Можно видеть толпы людей, которые с оружием в руках защищают маленькие оставшиеся им клочки земли от львов, волков и других животных, ищущих здесь спасения.
>
> О, какие ужасающие крики оглашают темный воздух, раздираемый яростью громов и молний, которые разрушительно устремляются на все, что попадается на их пути!
>
> О, сколько можно видеть людей, которые закрывают руками уши, чтобы не слышать страшных звуков, производимых в темном воздухе ревом ветров и дождя, грохотанием неба и разрушительным полетом молний!
>
> Другие не только закрывают глаза рукою, но кладут руку на руку, чтобы плотнее закрыться от зрелища жестокого избиения человеческого рода разгневенным богом.
>
> О, какие вопли!
>
> О, сколько людей, обезумевших от страха, бросаются со скал! Большие ветви больших дубов, вместе с уцепившимися за них людьми, несутся в воздухе, подхваченные исступленным ветром.
>
> Сколько лодок, опрокинутых вверх дном,—одни целиком, другие в обломках, а из под них выбиваются люди отчаянными средствами и телодвижениями, свидетельствующими о близости смерти.
>
> Некоторые, потеряв надежду на спасение, лишают себя жизни, не имея сил перенести такого ужаса:
>
> одни бросаются с высоких скал,
> другие душат себя за горло собственными
> руками,

третьи хватают своих детей и...

поражают их одним ударом.

Некоторые наносят себе смертельные раны собственным оружием, а другие, бросившись на колени, отдают себя на волю бога.

О, сколько матерей плачут над своими захлебнувшимися детьми, держа их на коленях, поднимая к небу распростертые руки, и голосом, в котором сливаются вопли всех оттенков, ропщут на божий гнев!

Некоторые, стиснув руки со скрещенными пальцами, кусают их до крови и пожирают их, припав грудью к коленям от безмерного, нестерпимого страдания.

Видны стада животных — лошадей, быков, коз, овец, уже окруженных водою, оставшихся как на островке, на вершинах высоких гор и жмущихся друг к другу.

Те из них, которые находятся посредине, карабкаются наверх друг через друга, вступая в ожесточенную борьбу. Многие умирают от недостатка пищи.

И уже птицы стали садиться на людей и других животных, не находя более открытого места, которое не было бы занято живыми существами.

И уже голод — орудие смерти — отнял жизнь у многих животных, и в то же время мертвые тела, подвергшись брожению, поднимаются из глубины водных пучин на поверхность и, ударяясь друг о друга между бьющимися волнами, подобно наполненным воздухом шарам, отскакивают от места своего удара и ложатся на трупы только что умерших.

И над этими проклятиями — воздух, покрытый темными тучами, которые раздираются змеевидным полетом неистовых небесных стрел, сверкающих то здесь, то там в глубинах мрака...»[1]

Это описание задумано не в форме поэмы или литературного наброска. Пеладан — издатель французского перевода «Трактата о живописи» Леонардо да-Винчи видит в этом описании неосуществленный проект картины, которая была бы непревзойденным «шедевром пейзажа и стихийной борьбы сил природы». Тем не менее эта запись не хаотична и проведена по признакам, свойственным скорее даже «временным» искусствам, нежели пространственным.

Не разбираясь в структуре этого замечательного «монтажного листа», обратим внимание на то, что описание следует совершенно определенному д в и ж е н и ю. При этом х о д э т о г о д в и ж е н и я никак не случаен. Движение это идет по определенному порядку и затем в аналогичном строгом о б р а т н о м п о р я д к е возвращается назад к тем же самым исходным явлениям. Начинаясь описанием небес, картина замыкается таким же описанием. В центре—группа людей, их переживания; развитие сцены от небес к людям и от людей обратно к небу идет через группы зверей. Наиболее крупные детали («крупные планы») встречаются в центре, в кульминации описания (стиснутые, искусанные до крови руки со скрещенными пальцами и т. д.). Совершенно явно проступают элементы, типичные для монтажной композиции.

«Внутрикадровое» содержание отдельных сцен усиливается возрастающей интенсивностью действия.

Рассмотрим то, что можно было бы назвать «темой зверей»: звери спасаются; зверей несут потоки волн; звери тонут; звери дерутся с людьми; звери дерутся между собой; трупы потонувших зверей всплывают. Или постепенное исчезновение тверди из под ног людей, животных и птиц, достигающее кульминации в точке, где птицы вынуждены садиться на людей и животных, не находя ни одного незанятого кусочка земли или дерева. Эта часть записи Леонардо да-Винчи лишний раз напоминает нам о том, что размещение деталей в одной плоскости картины тоже предполагает композиционно строгое движение глаза от одного явления к другому. Здесь, конечно, такое движение выражено менее четко чем в кино, где глаз н е м о ж е т увидеть последовательности деталей в ином порядке, чем тот, который создал монтажер.

Несомненно, однако, что последовательным описанием Леонардо да-Винчи преследует задачу не только перечислить детали, но и начертить траекторию будущего движения по поверхности холста. Мы видим здесь блестящий пример того, что в кажущемся статическом одновременном «соприсутствии» деталей неподвижной картины применен совершенно тот же монтажный отбор, та же строгая последовательность сопоставлений деталей, как и во временных искусствах.

Монтаж имеет реалистическое назначение в том случае, если отдельные куски в сопоставлении дают общее, синтез темы, т. е. образ, воплотивший в себе тему.

Переходя от этого определения к творческому процессу, мы увидим, что он протекает следующим образом. Перед внутренним взором, перед ощущением автора витает некий образ, эмоционально воплощающий для него тему. И перед ним стоит задача превратить этот образ в такие два-три ч а с т н ы х и з о б р а ж е н и я, которые в совокупности и в сопоставлении вызывали бы в сознании и в чувствах воспринимающего именно тот исходный обобщенный образ, который витал перед автором.

Я говорю об образе произведения в целом и об образе отдельной сцены. Совершенно с таким же правом и в том же смысле можно говорить о создании образа актером.

Перед актером стоит совершенно такая же задача: в двух, трех, четырех чертах характера или поступка выразить основные элементы, которые в сопоставлении создадут целостный образ, задуманный автором, режиссером и самим актером.

Что же примечательного в подобном методе? Прежде всего, его динамичность. Тот именно факт, что желаемый образ не д а е т с я, а в о з н и к а е т, р о ж д а е т с я. Образ, задуманный автором, режиссером, актером, закрепленный ими в отдельные изобразительные элементы, в восприятии зрителя вновь и окончательно с т а н о в и т с я. А это конечная цель и конечное творческое стремление всякого автора.

Красочно писал об этом Горький в письме к Федину (см. «Литературная газета» № 17 от 26 марта 1938 г.).

«Вы говорите: Вас мучает вопрос «как писать?» 25 лет наблюдаю я, как этот вопрос мучает людей... Да, да, это серьезный вопрос, я тоже мучился, мучаюсь и буду мучиться им до конца дней. Но для меня вопрос этот формулируется так: как надо писать, чтоб человек, каков бы он ни был, вставал со страниц рассказа о нем с тою силою физической ощутимости его бытия, с тою убедительностью его п о л у ф а н т а с т и ч е с к о й реальности, с какою вижу и ощущаю его? Вот в чем дело для меня, вот в чем тайна дела...».

[1] Цитирую по книге А. В о л ы н с к о г о «Леонардо да-Винчи». Приложение V, стр. 624—26.

Монтаж помогает разрешить эту задачу. Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ. Зритель не только видит изобразимые элементы произведения, но он и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор. Это и есть, видимо, наибольшая возможная степень приближения к тому, чтобы зрительно передать во всей полноте ощущения и замысел автора, передать с «тою силой физической ощутимости», с какою они стояли перед автором в минуты творческой работы и творческого видения.

Уместно вспомнить о том, как Маркс определял путь истинного исследования.

> «Не только результат исследования, но и ведущий к нему путь должен быть истинным. Исследование истины само должно быть истинно, истинное исследование — это развернутая истина, разъединенные члены которой соединяются в результате» (К. Маркс и Ф. Энгельс, соч. т. I, стр. 113).

Сила этого метода еще в том, что зритель втягивается в такой творческий акт, в котором его индивидуальность не только не порабощается индивидуальностью автора, но раскрывается до конца в слиянии с авторским замыслом так, как сливается индивидуальность великого актера с индивидуальностью великого драматурга в создании классического сценического образа. Действительно, каждый зритель в соответствии с своей индивидуальностью, по-своему, из своего опыта, из недр своей фантазии, из ткани своих ассоциаций, из предпосылок своего характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по этим точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором, непреклонно ведущим его к познанию и переживанию темы. Это тот же образ, что задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и собственным творческим актом зрителя.

Казалось бы, что может быть определеннее и яснее почти научной записи деталей «Потопа», как они проходят перед нами в «монтажном листе» Леонардо да-Винчи? И вместе с тем до какой степени личны и индивидуальны каждый из тех конечных образов, которые возникают у читающих, это общее для всех перечисление и сопоставление деталей. Они столь же схожи и вместе с тем столь же различны, как роль Гамлета или Лира, сыгранная разными актерами разных стран, эпох или театров.

Мопассан предлагает каждому читателю одно и то же монтажное построение боя часов. Он знает, что именно такое построение вызовет в ощущениях не информацию о времени ночи, а переживание значительности часа полуночи. Каждый зритель слышит одинаково бой часов. Но у каждого зрителя родится свой образ, свое представление полуночи и ее значительности. Все эти представления образно-индивидуальны, различны и вместе с тем тематически едины. И каждый образ подобной полуночи для каждого зрителя-читателя одновременно и авторский, но столько же и свой собственный, живой, близкий, «интимный».

Образ, задуманный автором, стал плоть от плоти зрительского образа... Мною — зрителем — создаваемый, во мне рождающийся и возникающий. Творческий не только для автора, но творческий и для меня, творящего зрителя.

В начале мы говорили о волнующем рассказе в отличие от протокольно-логического изложения фактов.

Протоколом изложения было бы не монтажное построение во всех приведенных выше примерах. Это было бы описание Леонардо да-Винчи, сделанное без учета отдельных планов, расположенных по строю рассчитанной траектории глаза на поверхности будущей картины. Это был бы неподвижный циферблат часов, отмечающий время свержения временного правительства в фильме «Октябрь». Это была бы у Мопассана короткая информация о том, что пробило двенадцать часов. Иначе говоря, это были бы документальные сообщения, не поднятые средствами искусства до подлинной взволнованности и эмоционального воздействия. Все они были бы, выражаясь кинематографически, изображениями, снятыми с одной точки. А в том виде, как они сделаны художниками, они представляют собою образы, вызванные к жизни средствами монтажного построения.

И сейчас мы можем сказать, что именно монтажный принцип в отличие от изобразительного заставляет творить самого зрителя и именно через это достигает той большой силы внутренней творческой взволнованности[1] у зрителя, которая отличает эмоциональное произведение от информационной логики простого пересказа и изображения событий.

Вместе с этим обнаруживаем, что монтажный метод в кино есть лишь частный случай приложения монтажного принципа вообще, принципа, который в таком понимании выходит далеко за пределы области склейки кусков пленки между собой.

С подобным же роем картин, строго отобранных и сведенных к предельной лаконике двух-трех деталей, мы непременно будем иметь дело в лучших образцах литературы.

◇

Выше мы не напрасно сравнивали в монтажном методе творчество зрителя с творчеством актера. Ибо как раз здесь в первую очередь происходит встреча метода монтажа с самой, казалось бы, неожиданной областью — с областью внутренней техники актера и с формами того внутреннего процесса, в котором у актера родится живое чувство с тем, чтобы проступать в правдивых его действиях на сцене или на экране.

По вопросам актерской игры создан ряд систем и доктрин. Вернее, их можно свести к двум-трем системам и разным их ответвлениям. Ответления эти различаются не только терминологией, номенклатурой, но главным образом тем, что представители разных течений видят ведущую роль и ставят акценты внимания на различных узловых пунктах актерской техники. Иногда та или иная школа совсем почти забывает целое звено внутри психологического процесса образотворчества. Иногда, наоборот, выдвигает на первое место нерешающее звено. Даже внутри такого монолита, как метод Художественного театра, имеются при всей общности основных предпосылок самостоятельные течения в его истолковании.

Я не собираюсь вдаваться в оттенки существенных или номенклатурных отличий в методах работы с актером.

---

[1] Совершенно очевидно, что тема, как таковая, способна волновать и независимо от того, в каком виде она подана. Короткое газетное сообщение о победе республиканцев под Гвадалахарой волнует больше, чем произведение Бетховена. Но здесь речь идет о том, как средствами искусства доводить уже «в себе» волнующую тему или сюжет до максимальных степеней воздействия. При этом совершенно также очевидно, что на этом поприще монтаж, как таковой, вовсе не исчерпывающее, хотя и очень могучее средство.

Я остановлюсь лишь на тех положениях внутренней техники, которые в основных своих предпосылках сейчас входят обязательно в технику работы актера во всех тех случаях, когда она действительно достигает результатов, т. е. захватывает зрителя. Эти положения всякий актер или режиссер способен в конечном счете вычитать из собственной «внутренней» практики, если ему удастся на мгновение остановить этот процесс и вглядеться в него. Актерская и режиссерская техника в этой части проблемы также неотличимы, поскольку какой-то своей частью и режиссер также является актером. Из наблюдения за этой «актерской долей» моего режиссерского опыта я постараюсь на конкретном примере обрисовать интресующую нас внутреннюю технику. При этом меньше всего стремлюсь сказать в этом отношении что-либо новое.

Допустим, что передо мной стоит задача сыграть утро человека, проигравшего накануне в карты казенные деньги. Предположим, что сцена полна всяческих перипетий, куда могут войти и разговор с ничего не подозревающей женой, и сцена с дочерью, пытливо поглядывающей на отца, замечая в его поведении какие-то странности, и сцена боязливого ожидания звонка по телефону с вызовом растратчика к отчету, и т. д. и т. п.

Пусть целый ряд этих сцен постепенно ведет растратчика к попытке застрелиться, и актеру нужно проиграть последний фрагмент сцены, когда в нем созревает сознание того, что остался только один исход — самоубийство, и его рука начнет почти автоматически, не глядя, шарить по ящикам письменного стола в поисках браунинга...

Я думаю, что сегодня вряд ли найдется культурный актер, который стал бы в этой сцене «играть чувство» человека перед самоубийством. И каждый из нас, вместо того чтобы пыжиться и выдумывать, что ему здесь делать, поступит иначе. Он заставит соответствующее самочувствие и соответствующее чувство охватить себя. И верно почувствованное состояние, ощущение, переживание немедленно «проступит» в верных и эмоционально правильных движениях, действиях, поступакх. Так находятся отправные элементы правильного поведения, правильного в том смысле, что оно соответствует подлинно пережитому ощущению, чувству.

Последующая стадия работы заключается в композиционной разработке этих элементов, очистке их от попутного и случайного, в доведении этих предпосылок до предельной степени выразительности. Такова последующая стадия. Но нас сейчас занимает предыдущая стадия этого процесса.

Нас интересует та часть этого процесса, в которой происходит охват актера чувством. Как это достигается и «как это делается»? Мы уже сказали, что пыжиться, изображая чувство, мы не будем. Вместо этого мы пойдем по общеизвестному и почти общеупотребительному пути.

Он состоит в том, что мы свою фантазию заставляем рисовать перед нами ряд конкретных картин или ситуаций, соответствующих нашей теме. Совокупность этих воображаемых картин, вызывает в нас ответную искомую эмоцию, чувство, ощущение, переживание. При этом материал этих картин, рисуемых фантазией, будет совершенно различен в зависимости от того, каковы особенности образа и характера того человека, которого именно сейчас играет актер.

Допустим, что для характера нашего растратчика типичной чертой окажется боязнь общественного мнения. Тогда его пугают в первую очередь не столько угрызения совести, чувство виновности или будущие тяготы тюремного заключения, сколько то, «что скажут люди» и т. п.

В этом случае перед человеком, попавшим в такое положение, будут в первую очередь рисоваться страшные последствия растраты именно в этом направлении.

Именно они, именно их сочетание станет приводить человека к той степени отчаяния, при которой он прибегнет к роковому концу.

В реальной действительности именно так и происходит. Испуг перед сознанием ответственности лихорадочно начнет рисовать картины последствий. И совокупность этих картин, обратно воздействуя на чувства, будет усиливать их еще больше, доводя растратчика до предельных степеней ужаса и отчаяния.

Совершенно таков же процесс, которым актер станет приводить себя в то же самое состояние в условиях театральной действительности. Разница заключается только в том, что здесь он произвольно заставит свою фантазию рисовать себе те же самые картины последствий, которые в реальной действительности фантазия рисовала бы сама и непроизвольно.

Как привести фантазию к тому, чтобы она делала это же по поводу воображаемых и предполагаемых обстоятельств, не входит сейчас в задачи моего изложения. Я описываю процесс с того момента, когда фантазия уже рисует необходимое по ситуации. Заставлять себя чувствовать и переживать эти предвидимые последствия актеру не придется. Чувство и переживание, как и вытекающие из них действия, возникнут сами, вызванные к жизни теми картинами, которые перед ним нарисовала его фантазия. Живое чувство будет вызвано самими картинами, совокупностью этих картин и их сопоставлением. Ища подобных путей к тому, чтобы возникло нужное чувство, я нарисую перед собой бесчисленное множество ситуаций и картин, где в разных аспектах будет проступать та же тема.

Выберем из их многообразия для примера две первые попавшиеся ситуации. При этом не обдумывая их, постараемся записать их такими, какими они сейчас проносятся передо мною. «Я — преступник в глазах бывших друзей и знакомых. Люди чуждаются меня. Я вытолкнут из их среды» и т. д. Чтобы в чувствах ощутить все это, я, как сказано, рисую перед собой конкретные ситуации, реальные картины того, что ожидает меня. Пусть первая окажется в зале суда во время слушания моего дела. Пусть вторая будет моим возвращением к жизни после отбытого наказания.

Попробуем записать, во всей пластической наглядности, те многочисленные фрагментарные ситуации, которые мгновенно перед нами набрасывает наша фантазия. У каждого актера они возникают по-своему.

Здесь я перечисляю первое, попавшееся мне на ум, когда я ставлю перед собой подобную задачу.

Зал суда. Разбирательство моего дела. Я на скамье подсудимых. Зал полон людей, знавших и знающих меня. Ловлю на себе взгляд моего соседа по дому. 30 лет живем рядом. Он замечает, что я поймал его взгляд. Глаза его с деланной рассеянностью скользнули мимо меня. Скучающим взглядом он смотрит в окно... Вот другой зритель в зале суда. Соседка с верхнего этажа. Встретившись со мной глазами, она испуганно смотрит вниз, при этом чуть-чуть краешком взгляда наблюдая за мной... Демонстративно вполоборота поворачивается ко мне спина моего обычного партнера в биллиард... А вот стеклянными глазами навыкат нагло смотрят на меня в упор жирный хозяин биллиардной и его жена... Я съеживаюсь и гля-

жу себе под ноги. Я никого не вижу, но слышу вокруг себя шопот порицания и присвисты голосов. И удар за ударом падают слова обвинительного заключения...

С неменьшим успехом я представляю себе и другую сцену — сцену моего возвращения из тюрьмы.

Стук закрывающихся ворот тюрьмы, когда я выпущен на улицу... Недоумевающий взгляд служанки, перестающей протирать окно в соседнем доме, когда я возвращаюсь на свою улицу... Новое имя на дверной табличке моей бывшей квартиры... Пол заново перекрашен, и у двери другой половичок... Соседняя дверь открывается. Какие-то новые люди, подозрительно и любопытно смотрят из-за двери. К ним жмутся дети: они инстинктивно пугаются моего вида. Снизу, задрав нос из-под кривых очков, неодобрительно глядит из пролета лестницы старый швейцар, который меня еще помнит по прежним временам... Три-четыре пожелтевших письма на мое имя, пришедшие до того, как мой позор стал общеизвестным... В кармане звенят две-три монеты... А затем — двери бывших знакомых закрываются перед моим носом... Ноги робко поднимают меня по лестнице к бывшему другу и, не доходя двух ступенек, сворачивают обратно. Поспешно поднятый воротник прохожего, который узнал меня, и т. д. и т. п.

Так, примерно, выглядит честная запись того, что роится и мелькает в сознании и чувствах, когда как режиссер или как актер я эмоционально охватываю предложенную ситуацию.

Мысленно поставив себя в первую ситуацию, мысленно же пройдя через вторую, проделав это же еще с двумя-тремя аналогичными ситуациями других оттенков, я постепенно прихожу в реальное ощущение того, что меня ожидает впереди, и отсюда — к переживанию безысходности и трагичности того положения, в котором я нахожусь сейчас. Сопоставление деталей первой ситуации родит один оттенок этого чувства. Сопоставление деталей второй ситуации — другой. Оттенок чувства складывается с оттенком, и из трех-четырех оттенков уже вырастает в полноте образ безысходности, неразрывный с острым эмоциональным переживанием самого чувства этой безысходности.

Так, не пыжась играть самое чувство, удается вызвать его путем набора и сопоставления сознательно подбираемых деталей и ситуаций.

Здесь совершенно неважно, совпадает или не совпадает описание этого процесса, каким я его дал выше, по всем своим оттенкам с существующими школами актерской техники. Здесь важно то, что этап, подобный тому, который я описываю выше, неизбежно существует на путях формирования и усиления эмоций, будь то в жизни, будь то в технике творческого процесса. В этом может нас убедить малейшее самонаблюдение как в условиях творчества, так и в обстановке реальной жизни.

При этом важно, что творческая техника воссоздает процесс таким, каким он протекает в жизни применительно к тем особым обстоятельствам, которые перед ним ставит искусство.

Совершенно очевидно, что мы здесь имеем дело никак не со всей системой актерской техники, а только с одним лишь ее звеном.

Мы здесь, например, совсем не коснулись природы самой фантазии, техники ее «разогревания» или того процесса, которым нашей фантазии удается рисовать нужные по теме картины. Недостаток места не дает возможности рассмотреть эти звенья, хотя и их разбор не в меньшей степени подтверждает правильность наших утверждений. Однако ограничимся пока только этим, но будем твердо помнить, что разбираемое звено процесса занимает в технике актера не больше места... чем монтаж в системе выразительных средств кинематографа. Правда,— и не меньше.

◇

Но... позвольте, чем же обрисованная выше картина из области внутренней техники актера практически и принципиально по методу отличается от того, что мы расшифровали выше как самую суть кинематографического монтажа? Отличие здесь в сфере приложения, но не в сущности метода.

Здесь речь идет о том, как заставить возникнуть живому чувству и переживанию внутри актера.

Там речь шла о том, как заставить эмоционально переживаемый образ возникать в чувствах зрителя.

Как здесь, так и там из статических элементов, данных, придуманных и из сопоставления их друг с другом рождается динамически возникающая эмоция, динамически возникающий образ.

Как видим, все это принципиально ничем не отличается от того, что делает кинематографический монтаж: мы видим то же самое острое конкретизирование темы чувства в определяющие детали и ответный эффект сопоставления деталей, уже вызывающий самое чувство.

Что же касается самой природы этих слагающих «видений» перед «духовным взором» актера, то по пластическому (или звуковому) своему облику они совершенно однородны с теми особенностями, которыми отличаются кинокадры. Недаром мы выше называли эти «видения» — фрагментами и деталями, понимая под этим отдельные картины, взятые не в целом, а в своих решающих и определяющих частностях. Ибо если мы вчитаемся в ту, почти автоматическую запись наших «видений», которую мы постарались зафиксировать с фотографической точностью психологического документа, то мы увидим, что сами эти «картинки» так же последовательно кинематографичны, как разные планы, как разные размеры, как разные вырезы в монтажных кусках.

Действительно, один кусок — это прежде всего отворачивающаяся спина, т. е. явный «вырез» из фигуры. Две головы с выпученными глазами, глядящие в упор, в отличие от опущенных ресниц, откуда украдкой уголком глаза за мной следит соседка,— явная разница размера кадров. В другом месте это явные «крупные планы» новой таблички на дверях и трех конвертов. Или по другому ряду: звуковой общий план шепчущихся посетителей зала суда. в отличие от крупного плана звука нескольких монет, звенящих у меня в кармане, и т. д. и т. п. Умозрительный «объектив» также работает поразному — укрупненными или уменьшенными планами, он поступает совершенно так же, как это делает кинообъектив, вырезывающий «слагающие изображения» строгой рамкой кинокадров. Достаточно поставить номера перед каждым из вышеприведенных фрагментов, для того чтобы получить типичное монтажное построение.

Таким образом окажется раскрытым и секрет того, как в действительности создаются монтажные листы, по-настоящему эмоционально увлекательные, а не горохом сыплющие одурь смены крупных, средних и общих планов!

Основная закономерность метода остается верной для обеих областей. Задача состоит в том, чтобы творчески разложив тему в определяющие изображения, затем эти изображения в их сочетании, заставить вызывать к жизни

исходный образ темы. Процесс возникновения этого образа у воспринимающего неразрывен с переживанием темы его содержания. Совершенно так же неразрывен с таким же острым переживанием и труд режиссера, когда он пишет свой монтажный лист. Ибо только подобный путь единственно способен подсказать ему решающие изображения, через которые действительно и засверкает в восприятии цельность образа темы.

В этом секрет той эмоциональности изложения (в отличие от протокольности информации), о которой мы говорили вначале и которая так же свойственна живой игре актера, как и живому монтажному кинематографу.

С подобным же роем картин, строго отобранных и сведенных к предельной лаконике двух-трех деталей, мы непременно будем иметь дело в лучших образцах литературы.

Возьмем «Полтаву» Пушкина. Остановимся на сцене казни Кочубея. В этой сцене тема «конца Кочубея» особенно остро выражена через образ «конца казни Кочубея». Сам же образ конца казни возникает и вырастает из сопоставления трех «документально» взятых изображений из трех деталей, которыми заканчивается казнь.

«Уж поздно» кто-то им сказал
И в поле перстом указал.
Там роковой намост ломали,
Молился в черных ризах поп,
И на телегу подымали
Два казака дубовый гроб...»

Трудно найти более сильный подбор деталей, чтобы во всем ужасе дать ощущение образа смерти, чем это сделано в финале сцены казни.

Тот факт, что настоящим методом разрешается и достигается именно эмоциональность, подтверждается любопытными примерами: возьмем из «Полтавы» Пушкина другую сцену, где Пушкин магически заставляет возникнуть перед читателем образ ночного побега во всей его красочности и эмоциональности:

«...Никто не знал, когда и как
Она сокрылась. Лишь рыбак
Той ночью слышал конский топот,
Казачью речь и женский шопот...»

Три куска:
1. Конский топот.
2. Казачья речь.
3. Женский шопот.

Опять-таки три предметно выраженных (в звуке!) изображения слагаются в объединяющий их эмоционально переживаемый образ в отличие от того, как воспринимались бы эти три явления, взятые вне всякой связи друг с другом. Этот метод применяется исключительно с целью вызвать нужное эмоциональное переживание в читателе. Именно переживание, так как информация о том, что Мария исчезла, самим же автором дана строчкой выше («...Она сокрылась. Лишь рыбак...»). Сообщив о том, что она сокрылась, автор хочет, чтобы это еще было пережито читателем. И для этого он сразу же переходит на монтаж: тремя деталями, взятыми из элементов побега, он заставляет монтажно возникнуть образ ночного побега и через это в чувствах его пережить.

К трем звуковым изображениям он присоединяет четвертое. Он как бы ставит точку. И для этого четвертое изображение он выбирает из другого измерения. Он дает его не звуковым, а зрительно-пластическим «крупным планом».

«...И утром след осьми подков
Был виден на росе лугов...»

Так «монтажен» Пушкин, когда он создает образ произведения. Но совершенно так же «монтажен» Пушкин и тогда, когда он имеет дело с образом человека, с пластической обрисовкой действующих лиц. И в этом направлении Пушкин поразительно умелым комбинированием различных аспектов (т. е. «точек съемки») и разных элементов (т. е. кусков изображаемых предметов, выделяемых обрезом кадра) достигает потрясающей реальности в своих обрисовках. Человек, действительно, возникает как осязаемый и ощущаемый со страниц пушкинских поэм.

Но в случаях, когда кусков уже много, Пушкин в отношении монтажа идет еще дальше. Ритм, строящийся на смене длинных фраз и фраз, обрубленных до одного слова, заключает в «монтажном построении» еще и динамическую характеристику образа. Ритм как бы закрепляет темперамент изображаемого человека, дает динамическую характеристику действий этого человека.

Наконец, у Пушкина можно поучиться еще и последовательности в подаче и раскрытии облика и характеристики человека. Лучшим примером в этом направлении остается описание Петра в «Полтаве». Напомним его:

I. ...Тогда-то свыше вдохновенный
II. Раздался звучный глас Петра:
III. «За дело, с богом!» Из шатра,
IV. Толпой любимцев окруженный
V. Выходит Петр. Его глаза
VI. Сияют. Лик его ужасен.
VII. Движенья быстры. Он прекрасен,
VIII. Он весь, как божия гроза.
IX. Идет. Ему коня подводят.
X. Ретив и смирен верный конь.
XI. Почуя роковой огонь
XII. Дрожит. Глазами косо водит
XIII. И мчится в прахе боевом,
XIV. Гордясь могучим седоком...»

Мы занумеровали строчки. Теперь перепишем этот же отрывок в порядке монтажного листа, нумеруя отдельные кинематографические «планы» так, как они даны Пушкиным.

1. Тогда-то свыше вдохновенный раздался звучный глас Петра: «За дело с богом!»
2. Из шатра, толпой любимцев окруженный
3. Выходит Петр.
4. Его глаза сияют.
5. Лик его ужасен.
6. Движения быстры.
7. Он прекрасен.
8. Он весь, как божия гроза.
9. Идет.
10. Ему коня подводят.
11. Ретив и смирен верный конь.
12. Почуя роковой огонь, дрожит.
13. Глазами косо водит.
14. И мчится в прахе боевом, гордясь могучим седоком.

Количества строк и «планов» оказались одинаковыми — и тех и других по четырнадцать. Но при этом почти нет внутреннего совпадения разбивки на строки и разбивки на планы: на все четырнадцать случаев они встречаются только два раза: (VIII = 8 и X = 11). При этом нагрузка плана колеблется от двух полных строк (1, 14) вплоть до случая одного слова (9).

Это очень поучительно для работников кино и звукового прежде всего.

Посмотрим, как монтажно «подан» Петр:

1, 2, 3.— Это великолепный пример значительной подачи действующего лица. Здесь совершенно явны три ступени, три этапа в его появлении.

1. Петр еще не показан, а подан сперва только звуком (голоса).

2. Петр вышел из шатра, но его еще не видно. Видна лишь группа его любимцев, выходящих с ним из шатра.

3. Наконец, только в третьем куске выясняется, что выходит Петр.

Дальше: сияющие глаза, как основная деталь в его облике (4). После этого — все лицо (5). И только тогда уже вся его фигура (вероятно, по колени), для того, чтобы показать его движения, их быстроту и резкость. Ритм и характеристика движений тут выражены «порывистостью», столкновением коротких фраз. Показ фигуры в рост дается лишь в седьмом куске, и уже не протокольно, а красочно (образно): «Он прекрасен». В следующем кадре это общее определение усиливается конкретным сравнением: «Он весь, как божия гроза». Так лишь на восьмом куске Петр раскрывается во всей своей (пластической) мощности. Этот восьмой кусок, видимо, дает фигуру Петра во весь рост, решенную всеми средствами образной выразительности кадра, с соответствующей компановкой кроны облачных небес над ним, шатров и людей вокруг него и у его ног. И после этого широкого «станкового» плана, поэт сразу же возвращает нас в сферу движения и действий одним словом: «идет» (9). Трудно четче схватить и запечатлеть наравне с «сияющими глазами» (4) вторую решающую характерность: шаг Петра. Это краткое, лаконическое «идет» целиком передает ощущение того громадного, стихийного, напористого шага Петра, за которым трудно угнаться всей его свите. Так же мастерски схвачен и запечатлен этот «шаг Петра» В. Серовым в его знаменитой картине, изображающей Петра на стройке Петербурга.

Я думаю, что вычитанная нами из текста последовательность и характеристика кадров выхода Петра правильна именно в том виде, как мы ее изложили выше. Во-первых, подобная «подача» действующих лиц вообще характерна для манеры Пушкина. Взять хотя бы другой блестящий пример совершенно такой же «подачи» балерины Истоминой (в «Евгении Онегине»). Во-вторых, самый порядок слов абсолютно точно определяет порядок последовательного видения тех элементов, которые в конце концов собираются в образ действующего лица, его пластически «раскрывают».

2, 3 — строились бы совсем иначе, если бы в тексте стояло не:

«...Из шатра
Толпой любимцев окруженный
Выходит Петр...»

а стояло бы:

«...Петр выходит
Толпой любимцев окруженный
Из шатра...»

Впечатление от выхода, который начинался бы с Петра, но не приводил бы к Петру, было бы совершенно иное. Это и есть образец выразительности, достигаемой чисто монтажным путем и чисто монтажными средствами. Для каждого случая это будет различное выразительное построение. И это выразительное построение каждый раз предпишет и предначертает тот «единственно возможный порядок, единственно возможных слов», о котором Лев Толстой писал в статье «Что такое искусство?»

Совершенно так же последовательно построен и звук и слова Петра (см. кусок 1).

Там, ведь, не сказано:

«...За дело, с богом!»
Раздался голос Петра, звучный и
вдохновенный свыше...»

Там сказано:

«Тогда-то свыше вдохновенный
Раздался звучный глас Петра:
«За дело с богом!»...

И, строя выразительность возгласа, мы должны передавать его так, чтобы последовательно раскрывались сперва вдохновенность его, затем его звучность, потом мы должны в нем узнать голос именно Петра, и тогда, наконец, разобрать что этот вдохновенный, звучный голос Петра произносит («За дело с богом»). Очевидно, что в «постановке» такого фрагмента первые требования легко бы разрешились на какой-то предшествующей фразе возгласа, доносящейся из шатра, где самые слова были бы непонятны, но где уже звучала бы вдохновенность и звучность, из которых мы уже потом могли бы узнать характерность голоса Петра.

Как видим, все это имеет громадное значение для проблемы обогащения выразительных средств кино.

Этот пример является образцом и для самой сложной звукозрительной композиции. Казалось, что в этой области почти не сыскать «наглядных пособий» и что для накопления опыта остается лишь изучать сочетания музыки и действия в опере или балете!

Пушкин учит нас даже тому, как поступать, чтобы отдельные зрительные кадры не совпадали механически с членениями внутри строя музыки.

Сейчас мы остановимся только на самом простом случае — на несовпадении тактовых членений (в данном случае строк!) с концами, началами и протяженностью отдельных пластических картин. В грубой схеме это будет выглядеть так:

Музыка	I	II	III	IV	V		VI	VII		VIII	IX		X	XI	XII	XIII	XIV
Изображение	1		2		3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	

Верхний ряд занимают четырнадцать стихов строфы. Нижний ряд — четырнадцать изображений, которые они несут.

Схема отмечает соответствующее размещение их по строфе.

На этой схеме совершенно наглядно видно, какое изысканное контрапунктическое письмо звукозрительных членений применяет Пушкин для достижения замечательных результатов в разнообразном отрывке. За исключением случаев VIII = 8 и X = 11 мы в остальных двенадцати ни разу не встречаемся даже с одинаковыми сочетаниями стихов и соответствующих им изображений.

При этом изображение и стих совпадают не только по размеру, но и по порядковому месту всего лишь один раз — это VIII и 8. Это не случайно. Этим совпадением членения музыки и членения изображения отмечен самый значительный кусок внутримонтажной композиции. Он действительно единственный в своем роде: это тот самый

восьмой кусок, которым во всей полноте развернут и раскрыт облик Петра. Именно этот стих является также единственным образным сравнением («Он весь, как божия гроза»). Мы видим, что прием совпадения членений изображения и музыки использован Пушкиным для наиболее сильного ударного случая. Так же поступил бы и опытный монтажер — подлинный композитор звукозрительных сочетаний.

В поэзии перенос картины-фразы со строчки в строчку называется «Enjambement».

«... Когда метрическое членение не совпадает с синтаксическим, появляется так называемый «перенос» («Enjambement»)... Наиболее характерным признаком переноса является присутствие внутри стиха синтаксической паузы, более значительной, чем в начале или в конце того же стиха...», пишет Жирмунский в «Введении в метрику» (стр. 172).

Тот же Жирмунский приводит одно из композиционных истолкований этого типа построений, не лишенное известного интереса и для наших звукозрительных сочетаний: «... Всякое несовпадение синтаксического членения с метрическим есть художественно рассчитанный диссонанс, который получает разрешение там, где после ряда несовпадений синтаксическая пауза, наконец, совпадает с границей ритмического ряда...» Это хорошо видно на особо резком примере из стихотворения Полонского, которое приводит Ю. Тынянов в «Проблеме стихотворного языка», стр. 65:

«... Гляди: еще цела за нами
Та сакля, где тому назад
Полвека, жадными глазами
Ловил я сердцу милый взгляд...».

Напомним о том, что метрическое членение, не совпадающее с синтаксическим, как бы повторяет взаимоотношение, имеющее место между стопою и словом. Последнее явление гораздо более распространенное, чем в случае «Enjambement». «... Обычно границы слов не совпадают с границами стоп. Старинные теоретики русского стиха видели в этом одно из условий ритмического благозвучия...» (Жирмунский, «Введение в ритмику», стр. 168). Здесь не обычным, а редкостью является совпадение. И тут как раз совпадения рассчитаны на неожиданные и особые эффекты. Например, у Бальмонта «Челн томленья»:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Буря близко. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн...

«Enjambement» в русской поэзии представлен особенно богато у Пушкина.

В английской — у Шекспира и у Мильтона, а за ним — у Томсона (XVIII в.), у Китса и Шелли. У французов — в поэзии Виктора Гюго и Андре Шенье [1]. Вчитываясь в подобные примеры и анализируя в каждом отдельном случае побудительные предпосылки и выразительные эффекты каждого, мы необычайно обогащаемся опытом звукозрительных соразмещений образов в звукомонтаже.

Обычно начертание поэмы придерживается записи строф, разделанных по метрическому членению — по стихам. Но мы имеем в поэзии и мощного представителя другого начертания — Маяковского. В его «рубленой строке» расчленения ведутся не по границам стиха, а по границам «кадров».

Маяковский делит не по стиху:

Пустота. Летите,
В звезды врезываясь,

а делит по «кадрам»:

Пустота...
Летите,
В звезды врезываясь.

При этом Маяковский разрубает строчку так, как это делал бы опытный монтажер, выстраивающий типичную сцену «столкновения» («звезд» и «Есенина»). Сперва — один. Потом — другой. Затем столкновение того и другого.

1. Пустота (если снимать этот «кадр», то в нем следует взять звезды так, чтобы подчеркнуть пустоту и вместе с тем дать ощутить их присутствие).

2. Летите.

3. И только в третьем куске показано содержание первого и второго кадров в обстановке столкновения!

Такой же набор изысканных переносов мы можем найти и у Грибоедова. Ими изобилует «Горе от ума». Например:

Лиза:

«... Ну, разумеется, к тому б
И деньги, чтоб пожить, чтоб мог давать он балы.
Вот, например, полковник Скалозуб:
И золотой мешок, и метит в генералы...»

(I акт)

или Чацкий:

«... Вы что-то невеселы стали.
Скажите отчего? Приезд не в пору мой?
Уж Софье Павловне какой
Не приключилось ли печали?...»

(II акт)

Но «Горе от ума» для монтажера еще интереснее в другом отношении. И этот интерес возникает тогда, когда начинаешь сличать рукописи и разные издания комедии. Дело в том, что более поздние издания отличаются от первоначальных не только вариантами внутри текста, но в первую очередь, измененной пунктуацией при сохранении тех же слов и их порядка. Более поздние издания во многих случаях отступили от оригинальной авторской пунктуации, и возвращение к этой пунктуации первых изданий оказывается чрезвычайно поучительным в монтажном отношении.

Сейчас установилась такая традиция типографского набора и соответственной читки:

«... Когда избавит нас творец
От шляпок их, чепцов, и шпилек и булавок
И книжных и бисквитных лавок...»

Между тем как в оригинальной трактовке это место у Грибоедова задумано так:

«... Когда избавит нас творец
От шляпок их! Чепцов! и шпилек! и булавок!!
И книжных и бисквитных лавок!!!...»

Совершенно очевидно, что произнесение текста в обоих случаях совершенно разное. Но мало того: как только мы постараемся представить это перечисление в зрительных образах, в зрительных кадрах, мы сразу же увидим, что не грибоедовское начертание понимает шляпки,

---

[1]. Впрочем самый замечательный пример я вычитал у Мюссе:

L'antilope aux yeux bleus /, est plus tendre peut-etre
Que le roi des forêts; // mais le lion rèpond
Qu'il n'est pas antilope /, et qu'il a nom // lion.

A. de Musset.

чепцы, шпильки и булавки как один общий план, где вместе изображены все эти предметы. Между тем как в оригинальном грибоедовском изложении каждому из этих аттрибутов туалета отведен свой крупный план и перечисление их дано монтажно, сменяющимися кадрами.

Очень характерны здесь двойные и тройные восклицательные знаки. Они как бы говорят о возрастающем укрупнении планов. Укрупнение, которое в читке стиха достигается голосовыми и интонационными усилениями, в кадрах выразилось бы увеличивающимися размерами деталей.

Тот факт, что мы позволяем себе здесь говорить о размерах видимых предметов перечисления, вполне законен. Этому вовсе не противоречит то обстоятельство, что мы здесь имеем дело не с пушкинским описательным материалом, вроде тех случаев, что мы разбирали выше. Здесь в словах Фамусова не описание картин и не авторское изложение тех последовательных частностей, в которых он хочет, чтобы мы постепенно воспринимали, например, Петра в «Полтаве». Здесь мы имеем дело с перечислением, которое произносит возмущенное действующее лицо. Но есть ли здесь принципиальная разница? Конечно, нет! Ведь для того чтобы с подлинной яростью обрушиваться на все эти шляпки, шпильки, чепцы и булавки, актер в момент произнесения тирады должен ощущать их вокруг себя и перед собою — видеть их! При этом он может видеть их перед собою и как общую массу (общим планом), но может видеть их нагромождение в виде резкой («монтажной») смены каждого аттрибута в отдельности. Да еще в возрастающем укрупнении, заданном двойными и тройными восклицательными знаками. И уж тут выяснение того, как видеть эти предметы перечисления — общим планом или монтажно,— вовсе не праздная игра ума: тот или иной порядок видения этих предметов перед собою и вызовет ту или иную степень усиления интонации. Это усиление будет не нарочно сделанным, а естественно отвечающим на степень интенсивности, с которой фантазия рисует предмет перед актером.

На этом же отрывке совершенно наглядно видно, до какой степени сильнее и более выразительно монтажное построение, чем построение, данное «с одной точки», как оно дано в позднейшей транскрипции.

Любопытно, что таких примеров у Грибоедова очень много. При этом отличие старой транскрипции всегда сводится к разбивке «общего» плана на «крупные», а не наоборот.

Так, например, столь же неверна традиционная транскрипция:

«... Для довершенья чуда
Раскрылся пол и вы оттуда
Бледны, как смерть...»

Вместо этого Грибоедов пишет:

«... Для довершенья чуда
Раскрылся пол и вы оттуда
Бледны! Как смерть!»

Еще более неожиданно и замечательно это в таком, ставшем трафаретном, случае чтения, как:

«... И прослывет у них мечтателем опасным...»

Оказывается, что Грибоедов пишет это иначе:

«... И прослывет у них мечтателем! Опасным!...»

В обоих случаях мы имеем дело с чисто монтажным явлением. Вместо маловыразительной картины-фразы: «бледны, как смерть», мы имеем дело с двумя картинами возрастающей силы: 1) «бледны!» и 2) «как смерть!». Совершенно то же самое и во втором случае, где тема опять-таки идет, возрастая от куска к куску.

Как видим, эпоха Грибоедова и Пушкина весьма остро монтажна, и, не прибегая к манере монтажной расстановки строк так, как это делает Маяковский, Грибоедов, например, по внутреннему монтажному ощущению во многом перекликается с величайшим поэтом нашей современности.

Занятно, что здесь исказители Грибоедова проделали обратный путь тому, что делает сам Маяковский от варианта к варианту стихотворения — все по той же монтажной линии. Так обстоит дело, например, с одним куском стихотворения «гейнеобразное», сохранившегося в двух стадиях работы над ним.

Первоначальная редакция:

«... Вы низкий и подлый самый
Пошла и пошла ругая...»

Окончательный текст:

«... Ты самый низкий
Ты подлый самый
и пошла
и пошла
и пошла, ругая...»

(цитирую по В. В. Тренину — «В мастерской стиха Маяковского»).

В первой редакции — максимум два кадра. Во второй — явных пять. «Укрупнение» во второй строке против первой, и три куска на одну и ту же тему в строчках третьей, четвертой и пятой.

Как видим, творчество Маяковского очень наглядно в этом монтажном отношении. Но вообще же в этом направлении интереснее обращаться к Пушкину, потому что он принадлежит к периоду, когда о «монтаже», как таковом, не было еще и речи. Маяковский же целиком принадлежит к тому периоду, когда монтажное мышление и монтажные принципы широко представлены во всех видах искусства, смежных с литературой: в театре, в кино, в фотомонтаже и т. д. Поэтому острее, интереснее и, пожалуй, наиболее поучительны примеры строгого реалистического монтажного письма именно из области классического наследства, где взаимодействия со смежными областями в этом направлении или меньше, или вовсе отсутствуют (например, с кино).

Итак, в зрительных ли, в звуковых или в звукозрительных сочетаниях, в создании ли образа, ситуации или в «магическом» воплощении перед нами образа действующего лица — у Пушкина или у Маяковского — везде одинаково наличествует все тот же метод монтажа.

Каков же из всего сказанного выше вывод?

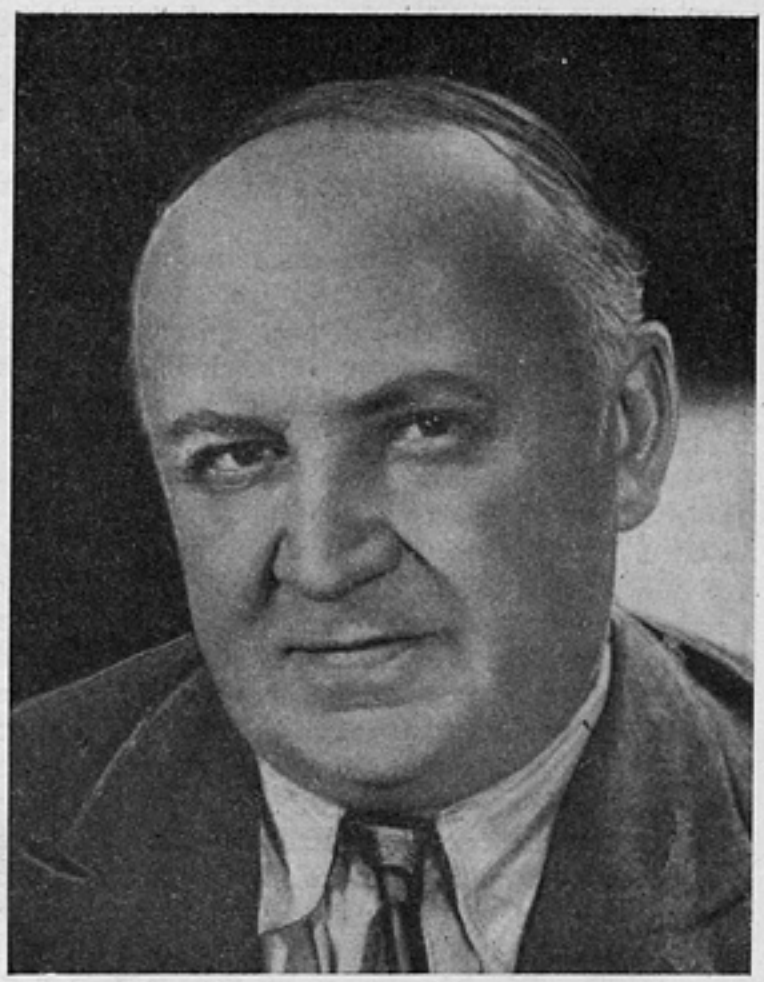
Вывод тот, что нет противоречия между методом, которым пишет поэт, методом, которым действует воплощающий его актер внутри себя, методом, которым тот же актер совершает поступки внутри кадра, и тем методом, которым его действия, его поступки, как и действия его окружения и среды (и вообще весь материал кинокартины) сверкают, искрятся и переливаются в руках режиссера через средства монтажного изложения и построения фильма в целом. Ибо в равной мере в основе всех их лежат те же живительные человеческие черты и предпосылки, которые присущи каждому человеку, равно как и каждому человечному и жизненному искусству.

Какими, казалось бы, полярными кругами каждая из этих областей ни двигалась, они не могли и не могут не встретиться в конечном родстве и единстве метода такими, какими мы ощущаем их сейчас.

Эти положения с новой силой ставят перед нами вопрос о том, что мастера киноискусства наравне с изучением драматургически-литературного письма и актерского мастерства должны овладеть и всеми тонкостями культурного монтажного письма.

В. Гардин

К СОРОКАЛЕТИЮ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ



В. Ждан

Богат и разнообразен творческий путь Владимира Ростиславовича Гардина: сорок лет творческой деятельности, двадцать пять из которых отданы искусству кино...

I

Творчество Гардина-актера корнями своими исходит из традиций русского сценического реализма. Еще в дореволюционном театре и кино Гардин проделал большой путь режиссера и актера.

Актерская биография Гардина не знает театральной школы. Он начал работать непосредственно в театре и учился на опыте старших товарищей, учился у жизни, которая раскрывалась перед начинающим актером с самых разнообразных и противоречивых сторон старой провинции.

Провинциальный театр, не знавший режиссерской культуры — культуры спектакля в целом, был театром актера по преимуществу. Не случайно он оказался поставщиком лучших актерских сил для столичных императорских театров. Именно на провинциальной сцене сложилось и сформировалось мастерство Савиной и Давыдова — будущих диктаторов Александринского театра. Театральная провинция дала Корчагину-Александровскую и Блюменталь-Тамарину, Комиссаржевскую и Стрепетову, Ленского.

Прежде всего провинциальный театр являлся для актера большой практической школой. Этой школой были не только подготовка и исполнение ролей стариками-актерами, не только их непосредственное воздействие на молодых актеров, но и сама бродячая жизнь — суровые условия актерского существования. Из города в город, из театра в театр, новый зритель, новые впечатления — вот что питало своими соками реализм Стрепетовой, Варламова, Давыдова, Ленского и многих, многих других.

И провинциальный театр научил Гардина не только неизбежным штампам, но и жизненной правде. Годы скитаний обнажили окружающую действительность с самых затаенных, самых глубоких и непривлекательных сторон, помогли создать на сцене передовых театров того времени—Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской (1905—1906 гг.) и Ново-Василеостровского Н. А. Попова (1906 г.) образы, насыщенные жизненной правдой, богатые деталями и красками. Список ролей этого периода очень обширен: от водевилей Урванцева до Шекспира и Ибсена, от пылкого и чувственного любовника поэтической сказки «Эльга» до «Возчика Геншеля», от Шалимова в горьковских «Дачниках» до Феди Протасова в толстовском «Живом трупе». И все же не эта универсальность характерна для театрального облика Гардина и не она определила его дарование.

Мастерство Гардина как актера театра развивалось в достаточно устойчивых пределах. Это были образы, за малым исключением, скорей «отрицательные», с яркой и острой сценической характеристикой, соответствовавшие уже тогда присущей Гардину четкости движения, слаженности и законченности внешнего рисунка. Себялюбцы, эгоисты, дельцы — вечные дачники жизни, равнодушные ко всему окружающему, внешне аффектированные, внутренне опустошенные,—таковы были отличительные признаки этих людей, черты характера которых много позже сконцентрировались в образе Иудушки Головлева. Достаточно показательны Шалимов из «Дачников» М. Горького, Хмарин из «Весеннего потока» А. Косоротова — образы, олицетворяющие, правда, по-разному, никчемность, жадность, тупость и примитивность русского мещанства и обывательщины.

В этих ролях острота внешнего рисунка поднималась до обобщения и обличения. Правда, их обличительная сила была не слишком глубока. Она шла не от глубокого проникновения в существо образа, а скорее от остроты ф о р м ы, внешнего рисунка роли, образа условного, карикатурного. Некоторая рассудочность, свойственная Гардину, не случайно делала его восприимчивым и в какой-то мере причастным к «левым» исканиям в области актерского мастерства того времени. Это и объясняет интерес, который он проявил к символической, псевдо-проблемной драматургии театра Комиссаржевской, Ново-Василеостровского и «Свободного» терриокского.

Большой успех принесла Гардину роль Феди Протасова в толстовском «Живом трупе». Гардиновское исполнение получило положительную оценку и на страницах столичной прессы.

В чисто-актерском отношении образ Феди Протасова, лишенный внешней остроты рисунка, скорее расплывчатый в своих очертаниях и глубоко лирический по свое-

му внутреннему складу, меньше всего, казалось, соответствовал индивидуальным особенностям Гардина.

В творческой биографии Гардина Протасов явился не только разрешением конкретного драматургического образа, но — в более широком масштабе — синтезировал многолетний опыт. Он явился началом линии образов, которая через двадцать лет при других условиях продолжит лучшие традиции этой работы.

Реализм Гардина дореволюционной сцены еще содержал в себе много элементов условного, гротескового, не был реализмом Малого театра или лучших представителей Александринской сцены. Излишняя шаржировка, острота и броскость сценического образа сплошь и рядом смазывали его жизненные черты. Актерская техника Гардина несла на себе типичные черты своего времени. Если его первое выступление на профессиональной сцене относится к 1898 году (год открытия Московского художественного театра), то в годы, когда накопленный им опыт начинает как-то творчески осознаваться, когда складывается и оформляется сценическая техника, в «передовых» столичных кругах реакционной буржуазной интеллигенции, приемы Художественного театра отвергаются эстетами и мистиками той поры. Театр рисуется как театр «видения», театр откровения, театр эмоций, театр внутренней душевной красоты. «Новаторы» устремляются к беклиновским пейзажам, позам Ботичелли, ранним равеннским мозаикам. Всему этому молодой актер платит дань, проходя через драматургию Уайльда, Шницлера, Гауптмана, Бара, Андреева, Аша, — и все же в основном остается верным реалистической манере. «Модные веяния» в искусстве тех лет не могли уничтожить реалистической основы творчества Гардина, так как оно шло от главного — от самой жизни, от внимания к ее разнообразным и противоречивым сторонам. И не случайно лучшими и любимыми ролями Гардина являлись роли реалистического репертуара: Шалимов из «Дачников» Горького, Федя Протасов из «Живого трупа» Толстого; а много позже — в годы наивысшего расцвета актерской деятельности Гардина в кино — его роли утверждали принципы наступающего и побеждающего реализма. Актерская техника создания образов Бабченко, Головлева шла в какой-то степени по этой основной реалистической линии и, может быть, образы Шалимова и Протасова были их родоначальниками.

2

Актерская деятельность Гардина уже в рассматриваемый период тесно переплетается с режиссерской. 1913 год, завершив пятнадцатилетний театральный путь, в какой-то степени завершает и путь актерский. Актерская работа Гардина в дореволюционном кино ограничивается несколькими ролями, не вносящими ничего нового в творческую биографию актера: роль Наполеона в «Войне и мире» или Вильгельма II в «Энвер паша — предатель Турции» были пробными шагами на новом и неизведанном поприще. В русскую кинематографию Гардин входит как режиссер сначала фирмы «Тиман и Рейгардт», затем «Венгерова и Ко», а в 1917 году, после февральской революции — товарищества «Нептун».

О русской дореволюционной кинематографии нельзя говорить, как о самостоятельном искусстве. В условиях чисто торгашеских отношений и идейного распада она в целом ничего не искала и не могла искать. Отдельные попытки, поиски некоторой художественной самостоятельности. проходили незаметно.

Первая кинематографическая работа Гардина — экранизация нашумевшего в свое время романа А. Вербицкой «Ключи счастья» была отмечена критикой как «переход в новую эру кинематографии». Она почти совпала с началом империалистической войны. Война открыла широкую дорогу для собственного производства. В обстановке нарастающего националистического возбуждения и надвигающейся войны внимание кинематографистов, естественно, устремлялось к русской литературе — в первую очередь к «проблемной» литературе того времени. Вслед за «Ключами счастья» Гардин экранизирует «Вавочку» той же Вербицкой, затем «Дни нашей жизни» и «Мысль» Л Андреева, «Петербургские трущобы» Крестовского и ряд других.

Экранизация классической серии русской литературы: «Дворянского гнезда» Тургенева, «Анны Карениной» и «Войны и мира» Л. Толстого, «Дикарки» Островского — уже выдвигает Гардина на видное место среди режиссеров дореволюционного экрана.

Нельзя, конечно, серьезно отнестись к тем восторженным писаниям, в которых захлебывалась кинематографическая пресса при каждом очередном выпуске экранизированной Гардиным серии произведений русских писателей. Эта чрезмерно высокая оценка фильмов Гардина вызывалась прежде всего чрезвычайно низким уровнем всей остальной кинематографической продукции. Зритель экрана, привыкший к беззастенчивому отношению режиссеров к произведениям классиков, увидел в фильмах Гардина только иллюстрации, но иллюстрации, не лишенные известной театральной культуры и вкуса.

Последние фильмы этого периода — «Наше сердце» по Гюи де-Мопассану, «Дети сатаны» по Пшебышевскому, «Любовь монаха» и «Граф Нирод» в художественном отношении, однако, ничего нового в практику предшествующих лет не внесли и ничем ее не дополнили. Их значение для самого Гардина свелось к тому, что в списке картин, поставленных им до революции, они были последними.

3

Великая Октябрьская социалистическая революция открывает перед Гардиным широчайшие возможности. Послеоктябрьские годы застают его в фаланге первых советских кинорежиссеров. Из своей прошлой деятельности он приносит с собой неотъемлемое качество — стремление к реализму, к реалистической простоте, сказавшееся уже в первых педагогических опытах.

Однако в первых советских фильмах достаточно сильно сказалось влияние предреволюционного буржуазного искусства. Революционная тематика фильмов «Поединок», «Призрак бродит по Европе», «Слесарь и канцлер», «Остап Бандура» — первых работ Гардина в ВУФКУ, поставленных в узких рамках «русского психологического фильма», — передана была малоубедительно и наивно. Здесь было еще много противоречий и с формально художественной стороны: общий натуралистический тон актерского исполнения (З. Баранцевич, В. Максимов, О. Фрелих, В. Панов, И. Худолеев) сочетался с абстрактно символистским изображением места действия, а то и другое — с попытками применения американского монтажа. В этой переходной форме противоречиво столкнулись старые творческие навыки с новым содержанием.

Творчество Гардина-режиссера наиболее полно характеризуют три фильма: «Крест и маузер» (1925 г.), «Поэт и царь» (1926 г.), «Кастусь Калиновский» (1927 г.).

Но и здесь — даже в лучших своих работах этого времени — Гардин-режиссер еще не возвышался до подлинного реализма больших обобщений, до смелой и ясной формы.

Готика «Креста и маузера», пушкинский Петербург — Петергоф «Поэта и царя», помещичьи усадьбы и живо-

писная белорусская природа «Кастуся Калиновского» — с портретным сходством исторических лиц — выглядели эффектно и внешне правдоподобно. Но за этим внешним правдоподобием отодвигался или вовсе терялся истинный смысл исторических событий, сущность поведения людей. Это свидетельствовало о том, что одного стремления к реалистическому изображению действительности было еще недостаточно, что реализм — не прием и формальное умение, а прежде всего — очень определенное художественное мышление. Столкнувшись с новым более сложным социальным содержанием, художник не сумел сразу проникнуть за поверхность явлений. Понадобились годы и годы, чтобы это новое содержание осознать, творчески продумать и прочувствовать. Понадобились годы и годы, чтобы реалистическая струя восторжествовала, но уже в творчестве Гардина-актера. Гардин-актер оказался сильнее Гардина-режиссера.

4

Возвращаясь в 1929 году к любимому актерскому делу, Гардин, однако, не порывает с своим художественным прошлым театрального актера. Творчество Гардина как актера кино, во многом отличное как по форме, так и по содержанию от предшествующего актерского пути, вытекает из него, продолжает его лучшие традиции.

Годы творчества Гардина как киноактера — период творческого подъема художника. Знание действительности становится глубже и шире, вместе с тем растут сила и острота создаваемых образов. Актерская практика этих лет отличается большим разнообразием художественных приемов, переплетающихся с поисками углубленного содержания, жизненной правды, художественной простоты. Реалистическая направленность Гардина, сказавшаяся еще на первых шагах артистической деятельности, только теперь раскрылась полностью и обогатилась новым содержанием. Поставив перед собой новые художественные задачи, актер находит для себя наиболее плодотворный путь.

В этот период вырастают лучшие из созданных Гардиным образов — мастер Бабченко во «Встречном» и Иудушка Головлев, известную аналогию между которыми можно провести, конечно, только в способе и силе актерской передачи.

Судьба киноактера на той стадии советского киноискусства была во многом вообще предопределена тем обстоятельством, что проблема художественного образа в искусстве актера значительное время даже в лучших фильмах не выдвигалась перед актером. Нигилистическое отношение к актеру таило в себе неуважение к самому существенному в искусстве, определяющему его силу и направленность, — образу человека. Так называемые документализм, интеллектуализм, наконец, просто формализм не интересовались актером по той простой причине, что вообще не интересовались человеком.

И не случайно развитие реализма в советском кино, заострив проблему передачи характера, а следовательно, и проблему создания художественного образа, выдвинуло ряд актеров, мастерство которых не могло раскрыться в условиях недооценки актерского искусства или формалистского отношения к нему.

Возвращаясь к периоду прихода Гардина в кино как актера, отметим, что проблема эта не стояла и перед Гардиным. Вернее, ее перед ним просто не ставили. Практика РАПП толкала советскую кинематографию в сторону от создания больших художественных произведений. «Теория агитпропфильма» учила художника мыслить штампами, формально, холодно, схематично, вне образа — этого основного и решающего признака искусства. Она уводила его от самого существа искусства.

На актерской практике Гардина тех лет — вплоть до встречи его с образом Бабченко во «Встречном» сказалось это невнимание к искусству актера. Правда, в первой роли этого периода — служащего больницы, бездушного чиновника в фильме «Мертвая душа» Гардин пытался оттолкнуться от опыта своей театральной работы. В исполнении роли видна попытка ее реалистической трактовки: актер ищет не только внешний образ, но и образ с определенными устремлениями и чувствами, пытаясь исходить в средствах выражения от внутреннего существа образа, его непосредственных переживаний. И все же образ, возникавший на экране, несмотря на отдельные черты, привнесенные в него актером, не отличался ни глубиной психологической характеристики, ни внешней выразительностью рисунка роли. Бедный сценарный материал роли не давал творческого импульса для создания подлинного образа; Гардину так и не удалось преодолеть схематичность образа, перешагнуть за рамки чисто внешней экспрессии.

Нар. арт. респ. В. Гардин в роли Иудушки Головлева. «Иудушка Головлев». Режиссер засл. деят. иск. А. Ивановский.

Вряд ли стоит останавливаться на сравнительно большом списке «немых» ролей Гардина. Достаточно отметить, что творчество Гардина в этот период развивается в основном по линии использования внешних актерских данных, которая, естественно, суживает и ограничивает его диапазон. Роли этого периода в основном однотипны, по внешнему рисунку однообразны. Стремление к реалистической трактовке роли—поиски углубленного содержания, характера встречают на своем пути препятствия, которые Гардину не всегда удается преодолеть. Старый рабочий мастер в фильмах «Наши девушки», «Секрет», «Их пути разошлись», или старый специалист-инженер, профессор в фильмах «Кровь земли», «Блестящая карьера», «Тайна Кара-Тау» — весь этот круг персонажей явился в творческом пути Гардина, по существу, собранием черновых набросков, эскизов, деталей, подготовлявших почву для рождения образов с иной биографией, иной судьбой.

5

Мы уже говорили, что с утверждением реализма в советском кино утверждается и реалистический стиль актерского исполнения, растет и развивается актерское мастерство, расцветает творчество актеров-реалистов. В этом отношении образы «Встречного»—при всех их существенных недостатках — явились преддверием той линии в развитии киноискусства, которая в дальнейшем включит образы «Чапаева», «Юности» и «Возвращения Максима», «Депутата Балтики», «Ленина в Октябре» и ряд других фильмов. Не случайно «Встречный» и определил дальнейшую актерскую судьбу Гардина.

До сих пор творчество Гардина-актера развивалось главным образом по линии внешнего разнообразия. Отдельные положения, детали, краски шли скорей от самого общего понимания темы образа а не от конкретного многообразия его внутренней жизни. Теперь творчество Гардина вступило в новую фазу развития, отличную от предыдущей. Творчество Гардина приобретает внутреннее многообразие. Здесь сразу обнаруживается широкий диапазон возможностей актера: от мастера Бабченко во «Встречном» к Иудушке Головлеву, от деда Анисима в «Крестьянах» к профессору музыки в «Песне о счастьи». В каждом из названных образов психологическая характеристика уже сочетается — правда, по-разному—с внешней выразительностью рисунка роли. В каждом видны поиски углубленного содержания, характера, соответствия формы внутренним актерским задачам.

Образ старого рабочего — мастера Бабченко во «Встречном» — был первым, в котором Гардин находит свой стиль художника-реалиста. То, что намечалось отдельными штрихами в таких еще эскизных ролях, как мастер Матвеев в «Наших девушках», мастер Жуков в «Секрете», мастер Айвазян в «Их пути разошлись», то в образе Бабченко находит свое завершение.

Приступая к созданию образа Бабченко, Гардин ясно ощущал, что работа киноактера по существу не отличается (или вернее не должна отличаться) от работы театрального актера над образом, что вопрос отличия киноигры от игры на сцене для актера сводится скорее к вопросу внешней техники, что основой актерского мастерства как в кино, так и в театре остается «внутренняя» техника, сквозное действие, «зерно» образа. В этом ощущении для Гардина не было ничего принципиально нового.

С самых первых шагов Гардин стал на реалистические позиции, обнаруживая как киноактер явную антипатию к апсихологизму, эмоциональной выхолощенности — левовульгаризаторским теориям актерской игры. Но тогда Гардин прокладывал свою дорогу один. С настойчивостью и убежденностью он шел какой-то глухой проселочной дорогой, часто выслушивая упреки в художественном консерватизме, в излишней приверженности к старым художественным традициям. Теперь это стремление получило почву и во мне. Навстречу актеру шла режиссура.

Нар. арт. респ. В. Гардин в роли Бабченко.
«Встречный». Режиссеры Ф. Эрмлер и засл. деят. иск. С. Юткевич

Актерскому ощущению цельности образа Бабченко предшествовала большая предварительная работа. Гардин искал и собирал отдельные детали, рисунки, краски для будущего перевоплощения в образ, импровизируя на темы, выходящие за рамки сценария. Образ складывался и формировался из отдельных характеристик, фраз, рассказанных историй, подслушанных реплик, — фактов и впечатлений, полученных от неоднократных посещений ленинградского завода имени Сталина.

Говоря о «Встречном», следует отметить, что начало работы над фильмом совпадает с историческим постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года—о перестройке литературно-художественных организаций, сыгравшим колоссальную роль в развитии всего советского искусства. В этой атмосфере, необычайно плодотворной для нашей художественной жизни, и создавался «Встречный».

В чисто актерском отношении создание этого образа, однако, представляло для Гардина наибольшие трудности. К работе над образом Иудушки — одним из самых замечательных своих созданий — он подходил, имея большой творческий опыт ролей, если и не совсем одно-

типных, то во всяком случае близких к той творческой линии, которую образ Иудушки уже завершал.

Здесь же, в работе над Бабченко, опыта этого совсем не было, и с характером старого производственника Гардин по существу столкнулся впервые. Практика предшествующих, на первый взгляд родственных, но таких схематичных и малосодержательных ролей, как мастер Матвеев («Наши девушки») или мастер Жуков («Секрет») — удовлетворить его, конечно, никак не могли. Уже первоначальная актерская наметка образа существенно отличалась от последних. Бабченко был задуман как образ старого кадрового рабочего с унаследованными от прошлого предрассудками и привычками; героическая борьба за «Встречный» должна была втянуть Бабченко в общественную жизнь завода, ворваться в семейный быт, привести в ряды партии.

Внутреннюю логику развития образа Гардин уловил и передал с большим тактом и мастерством, большой верой в правду создаваемого образа. Иными словами, внутренне ощутил этот образ, слился с ним.

Образ Бабченко вошел в историю советской кинематографии, как один из наиболее любимых и близких нашему зрителю образов, как одно из крупнейших актерских достижений в кино.

Конечно, с точки зрения сегодняшнего дня в образе Бабченко много наивного. Над «Встречным» тяготел достаточно сильный груз рапповских теорий. В Бабченко ясно ощущались следы теории «живого человека», с ее порциональным распределением положительных и отрицательных качеств, с ее внешними деталями для оживления и «обыгривания» образа, не имеющими прямого отношения ни к образу, ни к драматургии фильма.

В творческом пути Гардина образ Бабченко явился этапом, во многом определившим дальнейшую практику актера.

6

После ролей Форсайта в «Славе мира» и мастера Пущина в «Чуде», в которых Гардин, следуя найденной в Бабченко манере, частично повторяется, мы видим его в роли Иудушки Головлева—в образе диаметрально противоположном.

Ни профессор Шахов в «Тайне Кара-Тау», ни французский генерал Жанен в «Анненковщине» — образы, относящиеся к тому же периоду его деятельности и в отдельных деталях напоминающие Иудушку, не могли снизить то впечатление яркой неожиданности, которое произвел создатель Бабченко в образе Иудушки.

Образ этот не без основания можно считать одним из лучших актерских достижений Гардина. В галлерее его созданий по силе и актерской выразительности Иудушке принадлежит едва ли не первое место. Самые сильные и своеобразные стороны дарования Гардина получают здесь наиболее полное выражение. Роль находит своего актера, актер — свою роль.

Сатирический реализм Салтыкова-Щедрина, острота и лаконичность в обрисовке характеров, его искусство несколькими штрихами передавать живое лицо и в то же время необычайная рельефность образов как нельзя лучше соответствовали актерским возможностям Гардина. Весь его актерский путь словно подготовляет понимание этого замечательного щедринского образа. Гардин шел к нему от традиций своих лучших «отрицательных» ролей.

Иудушка Гардина протягивает свои нити в отдаленное театральное прошлое, перекликается с миром той галлереи отрицательных образов, в которой был сыгран уже Шалимов из «Дачников» Горького. Самые разнообразные черты этих образов — социальная деградация и нравственное вырождение, собранные вместе, выросли в жуткий образ Иудушки — последней и гнетущей ступени вырождения.

Судьба Иудушки Головлева как сгущенная и конкретизированная история вырождения и гибели поместного дворянства прослежена у Салтыкова-Щедрина с дней его детства до трагической смерти. На экране мы встречаемся с Иудушкой в тот период для головлевской семьи, когда семейная твердыня, воздвигнутая неутомимыми руками Арины Петровны, уже рухнула. От связей, благодаря которым головлевская семья в начале романа представлялась чем-то вроде неприступной крепости, не осталось и следа. Умер отец Иудушки, умер старший брат Степка-балбес, умирал от запоя младший брат Павел. «Перед глазами Арины Петровны, — говорит Щедрин, — метались уже неизбежные сцены будущего — иудушкиного торжества, звенел в ушах его маслянисто-пронзительный голос, когда за окном у церкви показалась коляска, запряженная четверкой, на почетном месте которой восседал Порфирий Головлев...»

В эту минуту мы впервые увидели Иудушку—Гардина. Слегка прищуренные глаза, легкая змеиная улыбка — это было типичное лицо Иудушки, то самое, о котором мы читаем у Щедрина: «все словно маслом поддернутое, все проникнутое каким-то плотоядным внутренним сиянием», лицо хищника, почуявшего запах мертвичины. Перед нами — Иудушка в расцвете своей стяжательской деятельности, сил и способностей.

Образ правильно раскрывается сразу, так как момент появления Иудушки в родном поместье есть уже, по существу, начало конца: это хищник, который распростер свои крылья, может еще много напакостить и пакостит, но больше уже не поднимется. Такова экспозиция той части романа, которая легла в основу сценария, такова экспозиция не только сценария, но и образа.

Сконцентрированная стяжательская сила, которая ощущается за выражением и движением лица Иудушки при первой встрече с ним, дает себя знать в следующем эпизоде встречи с братом.

...Вот он поправляет подушечку, а за спиной вытаскивает ключи, крадет деньги, а сам все о боге, о душе, о страшном судилище... Павел уже вытягивается в предсмертной судороге, а он все еще о постненьком обеде, который заказал себе, о рыбке солененькой, о грибках, да капустке — и так без конца.

В обильных авторских замечаниях Щедрин говорит об Иудушке, что «лицемерие было до такой степени потребностью его натуры, что он никак не мог прервать раз начатую комедию». Эту особенность характера Иудушки, эту бесконечную словоточивость—сеть пустых и насквозь прогнивших прописей, в которую Иудушка закутывается с головы до ног и которой опутывает всех окружающих, Гардин уловил и передал блестяще.

Гардин лепит фразу с таким техническим совершенством, с такой психологической выразительностью, что она выражает характер нисколько не хуже, чем живописный портрет Иудушки. Именно здесь поднимается Гардин до той обобщающей силы, которая делает нарицательным образ Иудушки. Именно в этом качестве Иудушка стал исторической фигурой словоблуда, источающего массы словесного гноя, засоряющего глаза и отупляющего умы.

Достаточно вспомнить, например, следующую же сцену излияний Иудушки перед портретом покончившего с собой старшего сына; позже — те же слова у окна вслед уезжающему младшему сыну Петеньке. Или — диалог между Петенькой и отцом, когда всю логику его, лгуна и пустослова, Гардин дает почувствовать в одной фразе: «Не понимаю... видит бог, не понимаю...».

С особой силой раскрывается эта черта Иудушки—Гардина в пятой части фильма, когда он притворяется непричастным к рождению ребенка. Услышав шум в соседней комнате, где рожает Евпраксеюшка, Иудушка хватает свечу и молится. Молится автоматически, прислушиваясь к шуму, оглядываясь по сторонам. Входит Улита. Иудушка поворачивается к ней, и внутреннее беспокойство, которое несколько секунд назад, когда он был с самим собой, играло на его лице, сменила елейная маска, человека потревоженного в своем созерцании божества, якобы ничего не понимающего и никак не могущего сообразить, по какому поводу могут его потревожить.

Но главное здесь — даже не в маске, а все в тех же иудушкиных словесах, в тех приличествующих молитвенному настроению интонациях, которыми стелет он свою бесконечную паутину: «Кабы за делом, я бы без зова твоего пошел. За пять верст нужно по делу итти—за пять верст пойду! И морозец на дворе, и метелица, а я все иду, да иду...»—и пошел, и пошел, и пошел...

Несмотря на известную предопределенность, заложенную в самом развитии образа, нельзя сказать, чтобы Иудушка Гардина на всем протяжении фильма развивался только по линии конкретизации, только вширь. Насколько глубже и тоньше раскрылся образ Головлева после первого появления, легко заметить уже в эпизоде приезда Петеньки, вернее в том, как проводит Гардин эту одну из наиболее трудных сцен.

Иудушке докладывают о приезде молодого барина.

На застывшев лице Гардина на какое-то мгновение появляется легкая гримаса. Ни тени взволнованности, радости, ни даже ненависти. Так, что-то бездушное, автоматическое — превыше всего случайного — скользнуло в прищуренном взгляде; Иудушка Гардина уже искал ответа, пригодного на любую просьбу сына. Следующая минута — и Иудушка на коленях с распростертыми к иконе руками. Появляется Петенька. Иудушка отбивает поклон, а сквозь локоть — испытывающий взгляд, взгляд напряженного беспокойства и тревоги.

Первые приветствия длятся недолго. Небольшой монолог Иудушки о годовщине смерти «братца Володеньки». Петенька — сразу о проигрыше. Умиление и смирение на лице Иудушки быстро сменяются деревянной маской. Краткий диалог. Умоляющий крик Петеньки — «Стойте!». В глазах у Гардина появляются злые огоньки, он говорит отрывисто, почти злобно: «Деньги... Нет... нет...» И, наконец, это пронзительно-раздраженное — «Никогда!».

После встречи с сыном в облике Иудушки, созданном Гардиным, все отчетливее, одна за другой, проступают черточки морального и физического разложения. Чрезвычайно последовательно проследил Гардин в движениях, жесте, мимике этот процесс медленного умирания: он играет всем телом, прибегая к излюбленному приему легкого окарикатуривания, заостряя и подчеркивая грани образа, что, однако, не лишало Иудушку всех особенностей образа глубоко реалистического.

В последней части, когда мучимый преследованиями Иудушка появляется в дверях комнаты, где Анинька поет под гитару, — Иудушка страшен. От гладенького, напомаженного и причесанного Иудушки не осталось и следа. Прямая, высоко приподнятая линия плеч, опущенная голова с остатками взъерошенных на висках волос, обросшее лицо, мертвый сквозь нависшие брови взгляд. Леденящим холодом веет от одного восклицания: «Где все?» В последней брошенной Аниньке фразе—«Ах, ты, распутная девка!» — каждое слово звучит отчетливо, раздельно, неживой голос поднимается до высот пафоса. Какая-то призрачность живого трупа ощущается в сцене панического пробега Иудушки: одеревенелой походкой вывороченных ног уходит он из дому, уходит в мрак, ночь...

Эта завершающая сцена полна глубокой, отнюдь не нарочитой, символики. В ней ясно проступала сатирическая приправа, злая ирония: Иудушка уходил неизвестно куда, не вызывая к себе ни тени жалости, ни тени сомнения в том, что это — неизбежный конец.

Так в отдельных репликах, диалоге, оттенках слова, мимике, жесте складывались объемные очертания роли, в цепи эпизодов вырастал Иудушка Головлев — пустослов, пакостник, лгун, ханжа и трус. Таким встает он перед нами и со страниц щедринского романа.

Было бы однако не совсем верным утверждать, что Иудушка Гардина исчерпал собой все содержание, всю полноту щедринского образа, был его точной пластической проекцией! В нем, как и каждом актерском воплощении, легко проследить черты, идущие от творческой индивидуальности актера, сообщающие образу некоторое индивидуальное своеобразие.

У Щедрина Иудушка в своей жажде стяжательства доходит до опьянения, до фантастической оргии. Писатель-сатирик очень подробно останавливается на этой части его жизни, когда свойства его характера всецело переносятся на какую-то отвлеченную почву. В этой несколько отвлеченной сфере действия характер Иудушки выступает со страниц романа в собранном виде. Конкретная фигура Порфирия Головлева, овеянная в романе большим пафосом негодования, сквозь дымку которого просвечивало другое, полное обличительно-философского смысла лицо Иудушки, вырастала до символических размеров.

Этого пафоса, пожалуй, мы не найдем у Гардина. В его Иудушке эта часть его жизни занимает незначительное место. Во всяком случае, она не обобщала в той степени, в какой фантастическая оргия, запой праздномыслия, экстаз обобщали и подытоживали у Щедрина жизненный путь Порфирия Головлева. В Иудушке Гардина вообще мало отвлеченного, абстрактного, фантастического. Он необычайно конкретен, мелочен во всем своем облике, мыслях, поступках, действиях, со всей своей идеально беспринципной философией и логикой лгуна и пустослова.

Эта характерная для Гардина конкретность актерского мышления (если рассматривать его Иудушку в отдельных сценах и эпизодах) несколько снижает Иудушку Щедрина, приглушает тот пафос обличения и негодования, которыми он овеян в романе. Но в эти отдельные выражения Гардин вложил такую сконцентрированную силу, так глубоко и смело заглянул в самую суть щедринского образа, что в целом вырос образ исключительной художественной силы и мощи, образ в какой-то мере адэкватный творению Щедрина.

И совершенно ясно, что такой огромный социальный смысл, такое конкретное выражение зверино-эгоистической и трусливо-лицемерной сущности Иудушки, какое мы наблюдаем в созданном Гардиным образе, сделало его уже не только конкретно историческим, но и глубоко злободневным. «Можно утверждать, — писала «Правда» (26 января 1934 года), что образ Иудушки войдет на долгое время в память всей читательской аудитории Щедрина именно таким, как его создал Гардин. При чтении статей Ленина о «героях» второго интернационала, о меньшевиках и о Троцком советский читатель, видевший «Иудушку Головлева», отчетливо представит себе, какие стороны клеймил Ленин в людях, «социалистической» словоточивостью и умиленными гримасами прикрывавших свое предательство рабочему классу».

Актерские особенности Гардина, его известная рассудочность, склонность к рефлексии, острота внешнего

рисунка, краски, которыми он пользуется, конкретность актерского мышления и, наконец, чувство сатиры и иронии — Гардин умеет пронизывать свои отрицательные образы очень злой иронией—ближе к такому образу, как щедринский Иудушка. Ближе, разумеется, в том смысле, что сам материал образа толкал актера по пути, где ярче всего раскрывались все заложенные в нем возможности.

И то, что Бабченко (как и позже профессор музыки в «Песне о счастьи» или учитель Камышев в «Кондуите») нарисован им с большой внутренней теплотой, мягкостью и лирикой, свидетельствует о том, что мы имеем дело с актером разнообразных художественных средств и не менее разнообразных творческих устремлений и, прежде всего, с актером мысли, пусть не жгучей и страстной, но всегда конкретной и содержательной.

Но не следует закрывать глаза на то, что игра Гардина не свободна от отдельных черт, тормозящих развитие основной и ведущей линии его творчества и определяющих, даже в последнее время, ряд неудач.

Чаще всего эти отрицательные черты сказывались, когда исполняемый образ был недостаточно продуман, когда предлагаемый материал роли был «сбродом лживых чувств и сочиненных фраз», который не только не отвечал творческой природе актера, но и не волновал ее, не питал его творческую мысль.

Но и в своем стремлении возможно полнее и глубже раскрыть тему образа Гардин — вопреки известным советам Станиславского — часто перегружал его композицию деталями, ослаблявшими интерес и внимание к разрешению главной и основной проблемы; образ разлагался на отдельные и разрозненные детали, собрать которые в художественное целое не всегда удавалось. Вспомним, например, Гардина в роли деда Анисима в «Крестьянах».

Уже первое впечатление, впечатление чего-то недосказанного, туманности характера не обмануло зрителя: образ не получил должной разработки, остался лишь намеком на сложную психологию, творчески не выполненным до конца. Его поведение и судьба были рассказаны, но изнутри почти не мотивированы психологически. В душе этого колхозника Гардин брел неуверенно, ощупью и наугад. Актер не нашел основного зерна, которое сразу осветило бы все его существо, направило сознание зрителя к четкому осмыслению образа. Его увлекли детали, увлек внешний облик и ритм своеобразного образа, за которым, однако, терялось ощущение целого.

Но если в роли деда Анисима все же не чувствовалось грубого разлада с действительностью и ощущалось веяние новой жизни, то Гардин нигде не грешил так против чувства меры, не рисовал таких сусально-бытовых образов, как в роли ударника Никиты Андреевича в «Новой родине». Критика имела основание предъявить актеру много заслуженных упреков.

В рассматриваемый период Гардин сыграл такие разные роли, как профессор музыки в «Песне о счастьи», дед Анисим в «Крестьянах» и ряд других.

Свидетельствуя о необычайной широте творческих возможностей Гардина, о разнообразии его актерских средств, его уменьи овладевать образами, полярно противоположными по своей идейной сущности, богатстве актерской палитры — они подытожили один из самых важных периодов его творческой биографии—пятнадцатилетний путь в истории советского кино и раскрывали Гардина во всем своеобразии и всеоружии его мастерства.

В ознаменование пятнадцатилетия советской кинематографии, в январе 1935 года правительство Союза ССР присвоило Гардину звание народного артиста Республики.

7

Бабченко и Иудушка Головлев по своему содержанию были крайними вехами в творческом пути Гардина, наиболее полно выражая собой существо и основные черты тех двух сторон в его творчестве, к которым—очень условно, конечно,— можно отнести все его многочисленные персонажи.

Правда, если в Бабченко еще давала себя знать излишняя осторожность, чувствовалась некоторая затрудненность во всем развитии образа (объясняемая отчасти и драматургией), то уже в Иудушке Гардин оказался в своей сфере — стиль его крепнет, рисунок приобретает хорошую простоту, яркость.

Видна была и другая крайность — в поисках большего обобщения образа Гардин не всегда избегал некоторой схематичности, надуманности.

Но как в первом, так и в последнем случае, эти черты все же не были органичны и никогда не складывались в законченную систему, а были лишь выражением крайностей основной и ведущей линии творчества.

Уже в первых образах Шалимова, Протасова заключалось то реалистическое зерно, которое после Великой социалистической революции, открывавшей перед художником широчайшие творческие горизонты, расцвело и развилось в целой серии образов.

Чудовищный образ Иудушки Головлева, в своей обличающей силе реализма поднимается среди них до вершин актерского мастерства.

8

От бродячего актера дореволюционного театра до народного артиста республики пройден большой и трудный путь: сорок лет творческой деятельности, из которых двадцать пять отданы искусству кино.

Окончательные выводы делать еще рано. Путь не закончен, творческие силы не исчерпаны. Перед Гардиным открываются широчайшие возможности и перспективы, и нет сомнения, что, обогащенный громадным опытом советского театра и кинематографа, он создаст еще много впечатляющих художественных образов.

РОЛИ, КОТОРЫЕ ЗАПОМНИЛИСЬ

ГРАФ ТОЛСТОЙ—В. ГАРДИН

В актерском лексиконе для некоторых ролей существует специальное название: «самоигральная роль».

Так называются роли, содержащие выигрышные драматические положения, эффектные эпизоды, реплики, неизбежно вызывающие в зрительном зале смех или слезы.

Роль графа Толстого, которого во второй серии «Петра I» играет народный артист республики Гардин не принадлежит к числу «самоигральных».

Граф Толстой — образ большого внутреннего напряжения. «Лукавый царедворец», выполняющий самые щекотливые поручения царя, хитрый и тонкий дипломат, с успехом уговоривший беглеца Алексея вернуться из покоев римского кесаря в полный жуткой неизвестности Петербург, — таково «зерно» образа Толстого. Задача актера тем сложнее, что она реализуется в фильме на сравнительно небольшом материале.

Тем значительнее успех Гардина.

Образ Толстого актер построил из скупой, мимике, сдержанном жесте, глухих полуотрывистых репликах.

Тяжелым, неподвижным взглядом смотрит Толстой на беглеца Алексея и недалекую Ефросинью, заранее предугадывая их участь, подозрительно и мрачно глядит на всех, кто пытается соперничать с ним, Толстым, в иллюзорном влиянии на царя.

С той же сдержанностью показан Толстой в сцене застенка, когда в присутствии Петра пытает и допрашивает Алексея. Свинцовой громадой высится он в кадре; уже в его склоненной голове, прикрытой локонами пышного парика, угадывает зритель судьбу, ожидающую Алексея.

... Острое чувство историзма, большая реалистическая убедительность, скупость и выразительность внешнего рисунка роли характеризует последнюю работу старейшего мастера нашего киноискусства.

ЕВДОКИЯ—Н. УЖВИЙ

«Выборгская сторона» — один из значительнейших фильмов советской кинематографии.

Его идейные и художественные качества будут тщательно изучены, его творческие уроки будут внимательно учтены для дальнейшего обогащения советского кино.

Один из женских образов «Выборгской стороны» представляется нам особенно значительным.

Евдокия — Н. М. Ужвий.

Талантливая украинская актриса снимается в кино не впервые. Но на ее прежних работах для кино, как и на старых театральных образах, лежала тяжелая печать влияния разоблаченного ныне формалистически-националистического руководства бывшего театра Березиль.

В «Выборгской стороне» актриса показала зрителю всю палитру своих творческих возможностей.

Затравленная капиталистическим строем темная солдатка, подстрекаемая эсеровскими проходимцами против советской власти и прозревшая после пролетарского суда над ней,—такова сложная трагедия, которую суждено пережить Евдокии.

Реалистическая сила и глубина, с какими передает Н. М. Ужвий этот трагический образ, заставляет вспомнить создания величайших мировых актрис.

С интересом будем ждать следующего выступления Натальи Михайловны Ужвий в советском кинематографе.

БЕРТОЛЬД ОППЕНГЕЙМ—В. БАЛАШОВ

Режиссер Г. Рошаль одну из центральных ролей картины «Семья Оппенгейм» поручил студенту второго курса актерской школы Мосфильма Владимиру Балашову.

Дебют можно считать вполне удачным.

Молодой актер большого внешнего обаяния В. Балашов глубоко проник в сущность образа Бертольда Оппенгейма.

Носитель лучших гуманистических идеалов Бертольд вступает в схватку с фашистом Фогельзангом и гибнет в неравном бою.

Сдержанно, без малейших элементов наигрыша, с подлинным драматизмом передает Балашов трагедию молодого немецкого интеллигента.

Начало актерской работы В. Балашова интересно.

Теперь требуются усидчивая учеба, упорство, высокая художественная требовательность к самому себе, чтобы за удачным началом в «Семье Оппенгейм» последовали дальнейшие творческие успехи.

Новые веяния в американской кинематографии

Е. Орликова

За последнее время в сознании голливудских работников — киноактеров, режиссеров, сценаристов — произошли огромные изменения. Они выступают единым фронтом (за редким исключением) против фашистского варварства, за республиканскую Испанию, за демократию.

Недавние равнодушие и аполитичность ко всему, происходящему за пределами кинематографического ателье, сегодня стали невозможны для многих деятелей Голливуда.

Знаменитый комический актер «Метро-Голдвин-Мейер» Лайонель Стандер шествует со значком пикетчика перед зданием редакции «Голливуд Ситизен Ньюз» в знак солидарности с бастующими работниками редакции, которые борются за повышение заработной платы. Участие в забастовочном движении таких знаменитостей, как Эртол Флин, Марлен Дитрих, Бетти Дейвис, Дик Пауэма и других, которые в разное время устроили «сидячие» забастовки, становится все более частым явлением. Еще два-три года назад такое явление в Голливуде было невозможно. В такой же степени невозможны были бы обращение к президенту Рузвельту с требованием отмены эмбарго против республиканской Испании и протест против режиссера Дарила Занук, собиравшегося ставить профашистский фильм «Осада Алькасара». После протеста ряда голливудских киноактеров постановка этого фильма была приостановлена.

Совершенно новое явление в жизни американской кинематографии — активное участие на общественно-политическом поприще выдающихся актеров, режиссеров и сценаристов Голливуда. Примером может служить исполнительница главной роли в фильме «Ярость» режиссера Фрица Ланга актриса Сильвия Сидни, которая теперь стала одним из выдающихся деятелей в защиту революционной Испании. То же можно сказать и об Анне Мей Уонг—актрисе-китаянке, выступающей против японских интервентов в защиту китайского народа.

Показательно, что во время приезда сына Муссолини в Голливуд большинство знаменитых киноактеров не пожелало встретиться с ним, а Джоана Кроуфорд ультимативно заявила дирекции, что она прекратит съемки, если только Муссолини появится в павильоне. Муссолини-младшего во время посещения им одной из кинофабрик встретили протестующими возгласами «Долой фашизм!» Не обошлось, конечно, и без предателей, встретивших Муссолини с цветами (Долорес дель Рио), но все же то были исключения: весь Голливуд принял фашистского гостя неприязненно, выразив этим свои явно антифашистские, демократические настроения.

В появившейся недавно в американской прессе статье Френсис Уидлер цитирует замечательные слова Чарли Чаплина. Известный актер и режиссер говорит: «Коммунизм, вот единственное, что может спасти Америку. Я—социалист. Я надеюсь еще дожить до того дня, когда в нашей стране восторжествует коммунизм. Это единственное разрешение вопроса».

Рост демократических настроений в Голливуде проявляется также и в интересе к советской социалистической культуре и в растущем успехе советских фильмов.

Однако капиталистическая структура американской кинематографии, система Голливуда создает огромный разрыв между настроениями многих передовых кинодеятелей, общественников и продукцией, выпускаемой тем же Голливудом. Этот разрыв ощущают уже многие мастера кино: актеры, режиссеры и сценаристы.

Кадр из фильма режиссера Кинг Видора «Цитадель». На фото: арт. Донат и арт. Розалинд Румель

Кадр из фильма режиссера Кинг Видора «Цитадель». Эпизод у врача

Большинство американских фильмов преподносит еще сюжеты о любви, погонях, преступлениях и т. д., центральное место в них отведено отображению буржуазного быта и т. п. Но лучшие передовые произведения американской кинематографии уже отражают новые настроения Голливуда. После «Блокады» — фильма в защиту республиканской Испании — режиссера Вильяма Дитерле (автора картины «Жизнь Эмиля Золя») вскоре должен появиться новый антифашистский фильм «Изгнанники» по сценарию известной сценаристки Веры Каспари и драматурга Джоржа Скляр.

На неслыханные зверства, учиняемые над евреями в фашистской Германии, Голливуд сейчас откликнулся протестом. Еврейские погромы, организуемые фашистами, повернули ряд виднейших американских писателей и сценаристов к тематике из жизни евреев-иммигрантов в Нью-Йорке.

Одним из выдающихся фильмов как по содержанию, так и по актерской игре явится, повидимому, фильм «Дядюшка Моисей» по сценарию Шолома Аша. Богатый дядюшка Моисей (его играет выдающийся артист Морис Шварц)—владелец пошивочной мастерской, в которой работают его родственники, эмигранты из Европы. Сперва их встречает доброжелательное отношение дядюшки-хозяина, затем начинается обычная эксплоатация — удлинение рабочего дня, низкая оплата труда и т. п. Родственники-рабочие возмущены, но великодушие, проявленное дядюшкой по приезде их в Америку, исключает мысль о возможности обращения в союз. Тем временем дядюшка Моисей женится на девушке, влюбленной в профсоюзного работника. К браку с богатым женихом ее вынуждают родители. После свадьбы с дядюшкой Моисеем происходит жизненная трагедия: вскоре от него уходит жена, работники мастерской организуют стачку. Все это обрушивается на него сразу, и сам он становится дряхлым и беспомощным человеком.

Конечно, вывод, к которому приходят сценарист и режиссер, еще не намечает путей борьбы, не мобилизует трудящихся на борьбу с капиталистической эксплоатацией и всем буржуазным строем. Но самый факт, что драматург и режиссер Голливуда обратились к такой тематике, подтверждает мысль о новых сдвигах, намечающихся в американской кинематографии.

Характерно и появление фильма «Цитадель» — Кинг Видора, разоблачающего злоупотребления врачей. Хотя картина не поднимает прямо социально-политических проблем даже в данной области, но тема борьбы с злоупотреблениями в лечении больных может быть воспринята как лозунг борьбы со всяческими злоупотреблениями, отражающимися на жизни народа. Для Америки постановка и такой проблемы имеет уже прогрессивное значение.

В ближайшее время заканчивается ряд фильмов на социальные темы.

В киностудии фирмы «Парамоунт» режиссер Вильям К. Ходард снимает картину «Родной город» о трущобах Ист-Сайда. В той же кинофирме ре-

Кадр из фильма режиссера Фрица Ланга «Вы живете лишь раз». Эпизод побега из тюрьмы

жиссер Дедли Мерки заканчивает картину «Одна треть нации»—тоже о жилищной проблеме, по одноименной пьесе, с успехом прошедшей в левом Фэдерел-театр.

Совершенно новое явление в американской кинематографии—создание киносбщества «Фильмы за демократию». Эта организация в отличие от обычных не ставит себе коммерческих целей. Ее назначение—дать народу фильмы с острым социальным содержанием на разнообразные жизненные темы—о безработице, об угрозе фашизма, о демократических принципах, о борьбе с капиталистической эксплоатацией.

В организационный комитет этого общества входят виднейшие деятели науки и искусства: Нэд Х. Диэрборн — декан Нью-йоркского университета, Хэдли Кэнтрил—профессор Принстонского университета, Эллен Холл, Артур Керн, Дели Николс—голливудский сценарист, Джордж Хопкинс, Сигмунд Спэс, Ордуэй, Тид, Фрэнк П. Уолш и Персиваль Уайлдо.

В правление общества «Фильмы за демократию» вошел ряд виднейших американских общественных деятелей, начиная с бывшего посланника США в Германии Вильяма Д. Додда.

Запроектированный план киносбщества—три фильма в течение первого года, оборотный капитал первого года свыше 300 тысяч долларов. Общество предполагает работать в тесном контакте с профсоюзами и другими организациями, которые должны обеспечить, кроме обычного коммерческого проката, массовую многомиллионную аудиторию.

Было бы преждевременным утверждать, что эти новые веяния в американском кино являются уже доминирующими, что они определяют современную идеологию кинопроизводства. Но поворот в сознании большинства ведущих мастеров Голливуда уже вызвал тревогу среди кинопредпринимателей. Один из сильнейших и реакционнейших крезов Голливуда Вил Хейс выступил с предупреждением кинорежиссерам и актерам, напоминая им о недопустимости таких «неблаговидных» фильмов как «Они не забудут», «Жизнь Эмиля Золя», «Ярость» и др. Это выступление—явный сигнал к нажиму реакции на прогрессивные настроения среди творческих работников в Голливуде.

Во всяком случае антифашистский фронт в Голливуде и американской кинематографии вообще создан, он растет. К нему примыкает все больше творчески мыслящих людей, все более видны демократические тенденции в выпускаемых кинофильмах.

„Кровь Испании“

Статьей „Кровь Испании“ мы начинаем систематическое печатание в нашем журнале сообщений о работе за пределами СССР над фильмами, представляющими интерес для широких кругов советских киноработников.

Мы начинаем с работы Андрэ Мальро не случайно; имя этого писателя, давшего в минувшем году прекрасный полный ярких страниц роман „Надежда“ (печатавшийся в журнале „Интернациональная литература“), хорошо известно нашим читателям.

Мы считаем нелишним напомнить, что имя Андрэ Мальро связано не только с его писательской деятельностью, но и с ролью активнейшего организатора авиации республиканской Испании.

Приветствуя Андрэ Мальро на его новом поприще, мы не сомневаемся в том, что его фильм будет иметь заслуженный успех во всех подлинно культурных странах мира.

Дорога в студию ведет по аллее, обсаженной пальмами, мимо дворцов и статуй—остатков последней барселонской выставки. Везде и всюду видны следы воздушных бомбардировок. Само помещение студии также пострадало от воздушного налета. Об этом красноречиво свидетельствует нелепо висящая где-то в воздухе стена. Половина здания студии превращена в казарму, во дворе которой молодые бойцы с необычайным упорством ведут военные занятия.

Помещение студии хотя и обширно, но запущено, плохо оборудовано и неудобно. Но настойчивость поддерживает хорошее настроение. Мы обнаруживаем Андрэ Мальро в декорациях аптеки, загроможденной щетками, метлами, посудой, перегонными аппаратами и медными весами. Именно в такой аптекарской лавчонке за

Кадр из фильма В. Дитерле «Блокада». На фото: слева арт. Мадлен Каноэль в роли крестьянки, потерявшей детей, погибших под развалинами дома, разрушенного фашистскими бомбами

закрытыми ставнями забаррикадировалась в 1936 году народная милиция какого-то небольшого городка в первые дни фашистского мятежа. Действующие лица — актеры, одетые в кожаные тужурки, в комбинезоны, столь излюбленные испанскими рабочими, расхватывают лежащее на столах оружие. Их лица мужественны и смелы независимо от того, принадлежат ли они загорелому юнцу или седому старику.

Кто эти люди? Кто эти актеры? Откуда они пришли в эту студию? Отовсюду. Это народ. Большая часть из них — бойцы, присланные военным командованием для работы в качестве осветителей или рабочих-установщиков; а вот тот — инженер по звукозаписи, прибывший сюда с фронта на реке Эбро. Среди актеров, по большей части тоже военных, мы встречаем профессионалов и любителей. Среди этой пестрой толпы мы видим акробатов, куплетистов, драматических актеров, оперных теноров и еще большее количество крестьян и рабочих, играющих в фильме ведущие роли. И в час, когда фильм будет закончен, они вновь наденут гимнастерки и, взяв свое оружие, направятся на фронт. Вот тот парень, который вчера снимался крупным планом, облитый кровью голубя, возможно завтра вынужден будет умирать по-настоящему, обливаясь собственной кровью.

◇

В июне прошлого года начались съемки фильма «Кровь Испании», но Андрэ Мальро задумал его давно, еще до того, как сел писать свой роман «Esperanza». Надо полагать, что роман и фильм Андрэ Мальро вынашивал одновременно, как близнецов.

Идея кинематографического разрешения задуманного произведения необычайно увлекла Мальро, и мы видим его сейчас постановщиком фильма. Когда смотришь на исключительный энтузиазм, на неугомонную энергию и непреодолимое желание постичь всю кухню кинематографического ремесла, то понимаешь, в чем залог предстоящего успеха Мальро.

Рядом с ним работают двое операторов французов, несколько ассистентов и испанец переводчик. Но в те моменты, когда увлеченная ролью толпа актеров делает вовсе ненужные вещи, Андрэ Мальро, привыкший иметь дело с массами, умеет легко заставить себя понять и слушаться, хотя никто и не понимает его слов.

Чаще всего снимают на натуре. Солнце в Испании значительно менее капризно, чем освещение студии. Подумайте только, стоит где-нибудь показаться вражескому самолету, как подается тревожный сигнал и прекращается подача тока. А зачастую воздушных налетов бывает два-три в день. И вы представляете себе, во что превращаются негативы, находящиеся в момент воздушных налетов в проявке!? Приходится начинать вновь и вновь переснимать. Но терпение прежде всего...

Воздушный налет рассматривается как пауза, как перерыв в съемочной работе. В тени построенной декорации или где-нибудь в укромном месте съемочная группа и актеры садятся и слушают замечательные старинные испанские песни, исполняемые кем-либо из присутствующих под аккомпанемент мандолины. Или принимаются за еду, угощая друг друга кусочками шоколада или пышками, испеченными на прованском масле. Сигареты выкуриваются вкруговую, и это считается роскошью. А иногда приносят огромный арбуз, и тогда начинается пиршество. Всеобщий смех вызывает актер, играющий блондина. Его иссиня-черная борода успевает за время воздушного налета пробиться сквозь слой грима и его вновь приходится брить и вновь гримировать.

Вынужденный перерыв используется для подыскания новых мест съемки. Мы видим Андрэ Мальро, шагающего по парку в поисках места будущей съемки сцены убийства кабатчиком бойца Народной милиции, пока в синеве небес пролетают эскадрильи Фоккеров, громящих предместья Барселоны.

◇

В сентябре прошлого года подача тока прекратилась совсем, и Мальро пришлось полностью перейти на натурные съемки. Сначала они велись на улицах Барселоны, затем 15 дней в Тарагоне при прекрасном солнечном освещении, но зато под непрерывным артиллерийским обстрелом.

На каждом шагу у съемочного коллектива возникает масса трудностей. Авиационный отряд, назначивший на завтра участие в съемке, сегодня неожиданно срывается с места и улетает на фронт; негативная пленка должна была прибыть сегодня, но по «независящим» причинам не прибыла. А для массовых сцен нужны еще артиллерия, двадцать пулеметов, военные фуражки, галуны для нашивок, четыре авиетки, войска и т. п.

◇

Для съемки сцены «спуск в долину» приходится ехать в район Монсера. Там есть монастырь, могущий вместить 1700 человек, участвующих в массовых сценах. Но в это время тяжелые бои на Сегре заставляют переоборудовать монастыри в госпитали, и все койки заняты ранеными бойцами. Все же Мальро и его сотрудники не теряют бодрости. Они располагаются в поле лагерем и ежедневно с рассветом начинается съемочный день.

Целый отряд приходит незадолго до отправки на фронт на съемки. В последний раз перед боями эти 2500 бойцов снимаются в штатском платье, в том виде, в каком их застал фашистский мятеж. Завтра — в форме бойцов республиканской армии — они отправятся на фронт, чтобы своей грудью остановить наступление фашистских мятежников и интервентов.

И Андрэ Мальро прекрасно использует добровольную массовку, вспоминая при этом подлинную сцену боя, в которой он сам принимал участие.

Мы не знаем, удастся ли Андрэ Мальро отразить в одном фильме все величие и героизм борьбы испанцев за свою свободу; мы думаем, что нет такого мастера, который мог бы существующими в искусстве средствами полностью передать простоту и величие эпопеи борьбы испанского народа за свою независимость. Но чем труднее достижение цели, тем больше рвения и энергии возникает у подлинных людей искусства. Вдобавок Мальро трудно еще и потому, что он снимает в необычайно сложных для работы условиях.

Ему трудно, это верно. Но, скажите, можно ли создать неудачное произведение в стране, где народ приносит художнику столько любви, столько участия, столько помощи? Вера народа в художника — вот в чем залог бесспорного успеха Мальро!

Фото, помещенные в этом отделе, предоставлены нашему журналу редакцией „Интернациональной литературы“

ФИЛЬМЫ ЗА МЕСЯЦ

„ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА"

Производство Ленинградской ордена Ленина киностудии Ленфильм 1938 г. Метраж 3276 метров

Сценарий и постановка режиссеров-орденоносцев Г. Козинцева и Л. Трауберга. Композитор Д. Шостакович. Операторы: засл. деят. иск. А. Москвин и Г. Филатов. Художник В. Власов. Вторые художники: М. Фатеева, П. Горохов. Звукооператор И. Волк. Второй звукооператор Б. Хуторянский. Ассистенты режиссера: А. Гурвич, Н. Кошеверова, И. Фрез. Монтажер В. Сухобоков. Гримы: А. Анджан, В. Соколов. Директор группы М. Шостак.

Действующие лица и исполнители:

В ролях: В. И. Ленина — засл. арт. М. Штраух.
И. В. Сталина — арт. М. Геловани.
Я. М. Свердлова — арт. Л. Любошевский.

Максим — засл. арт. респ. орденоносец Б. Чирков. Наташа — арт. В. Кибардина. Евдокия — засл. арт. УССР Н. Ужвий. Дымба — засл. арт. респ. орденоносец М. Жаров. Мищенко — арт. А. Чистяков. Бугай — арт. Ю. Толубеев. Ропшин — арт. Д. Дудников. Тураев — арт. А. Кузнецов. Лапшин — арт. И. Назаров. Адвокат — арт. Б. Жуковский.

„ПОЕЗД ИДЕТ В МОСКВУ"

Производство „Союздетфильм", Метраж 797 метров

Сценарий А. Гендельштейна и В. Крепса. Режиссеры А. Гендельштейн и Д. Познанский. Главный оператор М. Кириллов. Художник К. Геннингсон. Композитор В. Кручинин. Звукооформление Д. Блока. Звукооператоры К. Никитин и А. Машистов. Текст песни Вас. Лебедева-Кумача.

В главных ролях:

Павлик — **Вова Тумарьянц.** Васька — **Леня Мартынов. Дед — М. К. Троя-новский.** Машинист — засл. арт. респ. орденоносец **А. П. Грибов.** Человек с футляром — **К. Н. Кулаков.** Выпуск 1939 г., январь.

Фильм рассказывает о героическом поступке школьника, предотвратившего крушение поезда, подготовлявшегося диверсантами.

В фильме затрагивается чрезвычайно важная тема — об отсутствии на транспорте «незначительных людей и маловажных профессий».

В основу сценария «Поезд идет в Москву» положен фактический материал, опубликованный в печати. Авторы сценария удачно использовали стремление советской детворы к героике.

Постановщики фильма сумели на материале очень несложного сценария сделать занимательный для школьной молодежи фильм. Актеры — ребята Вова Тумарьянц (Павлик) и Леня Мартынов (Васька) — с хорошей искренностью проводят роли двух приятелей.

Оператор М. Кириллов прекрасно снял натурные сцены.

„В ЛЮДЯХ"

Производство „Союздетфильм" 1938 г. 2730 метров

По произведению М. Горького

Сценарий И. Груздева. Режиссер М. Донской. Главный оператор П. Ермолов. Оператор И. Малов. Художник И. Степанов. Гример-художник С. Гордеев. Композитор Л. Шварц. Звукооформление Д. Блока. Звукооператор В. Дмитриев. Старший ассист. режиссера Р. Перельштейн. Директор М. Торганцева.

Действующие лица:

Акулина Ивановна — нар. арт. респ. орденоносец В. Массалитинова. Дед Каширин — арт. М. Трояновский. Алексей Пешков — А. Лярский. Сергеев, чертежник — засл. арт. респ. И. Кудрявцев. Сергеева — арт. Н. Березовская. Матрена Ивановна — арт. Е. Лилина. Викторушка — арт. Ф. Селезнев. Наталья, прачка — арт. И. Зарубина. «Королева Марго» — засл. арт. респ. Д. Зеркалова. Повар Смурый — арт. А. Тимонтаев. Сережка, официант — арт. М. Поволоцкий. Иконописцы: Жихарев — засл. арт. респ. Н. Плотников, Ситанов — засл. арт. респ. И. Чувелев, Иван Ларионыч — арт. К. Чугунов, Капендюхин — арт. В. Терентьев. Яков Каширин — арт. В. Новиков. Приказчик — арт. М. Горлов. Митропольский — арт. Б. Марута.

„ЧЕСТЬ"

Производство киностудии Мосфильм 1938 г. Метраж 2191 метр.

Сценарий Л. и Ю. Никулиных. Режиссер Е. Червяков. Гл. оператор М. Гиндин. Операторы Т. Лебешев, и А. Эгина. Ассистенты режиссера А. Левшин и А. Ашкинази. Текст песен С. Алымова. Композитор Ю. Шапорин. Художники В. Иванов и В. Камский Звукооператор С. Ключевский. Звукооформитель Е. Кашкевич. Режиссер-монтажер Г. Славатинская. Директор группы А. Минин.

В главных ролях:

Машинист В. М. Орлов — засл. деят. иск. О. Ф. Глазунов. Митя, его сын — В. Я. Чобур. Анна Петровна, жена В. М. Орлова — арт. Е. Ф. Исаева. Шагин, нач. политотдела — засл. арт. респ. орденоносец В. В. Ванин. Машинист Костров — засл. арт. респ. И. Р. Пельтцер. Начальник депо Клычко диверсант — засл. деят. иск. орденоносец Л. А. Волков. Парторг депо Зима — арт. В. Р. Соловьев. Лейтенант Семен, сын В. М. Орлова — засл. арт. респ. орденоносец Н. А. Анненков. Старый инженер Арсений Юльевич предельщик — засл. арт. респ. О. Н. Абдулов. Девяткин, нарядчик, диверсант — арт. А. А. Пелевин. Михеев, молодой инженер — арт. В. П. Ларин. Помощник машиниста — арт. Н. К. Иванкин. Помощник машиниста — арт. В. К. Аркасов. Песни в исполнении Государственного хора СССР.

«Честь» — первый художественный фильм о советских железнодорожниках, их борьбе за подъем социалистического транспорта. Фильм отображает переломный в истории нашего транспорта 1935 год. В этот год на транспорт, бывший «узким местом», задерживавшим рост товарооборота и всего народного хозяйства, пришел сталинский нарком Л. М. Каганович.

Л. М. Каганови сплотил миллионную армию железнодрожников и повел ее в генеральное наступление против предельщиков, разгильдяев и дезорганизаторов и троцкистско-бухаринских агентов фашизма.

История этой борьбы показана в фильме «Честь» на примере одного депо, на истории семьи старого машиниста В. М. Орлова. В депо окопалась шайка вредителей-диверсантов, которую возглавлял матерой бандит начальник депо Клычко.

Передовые люди депо, поддерживаемые стойким большевиком — начальником политотдела Шагиным, повели страстную борьбу с предельщиками и вредителями.

ФИЛЬМЫ ЗА МЕСЯЦ

Фильм показывает коварные методы злобных и хитрых врагов. Клычко и его шайка тонко маскируются. Стремясь парализовать инициативу стахановцев-кривоносовцев, они пытаются дискредитировать лучших работников. С этой целью они распускают сплетни, используют пределыщиков и политически-бесхребетного человека парторга Зиму.

Расчетливо ведет Клычко травлю В. Орлова, его сына машиниста Мити, энергичного молодого инженера Михеева и других передовиков. Когда его попытки сорвать инициативу кривоносовцев не удались, он решил организовать столкновение поезда В. Орлова с паровозом Мити Орлова. Диверсия не удалась — враги были разоблачены. И когда дорогу очистили от троцкистско-бухаринских шпионов и диверсантов, бурно расцвело стахановско-кривоносовское движение.

Актуальность темы, идейность — вот в чем общественно-политическое значение фильма «Честь».

Ценность фильма определяется реалистичностью, правдивостью актерского исполнения и режиссерской трактовки.

В фильме удачно использованы кадры кинохроники, показывающие выступление Л. М. Кагановича на митинге, посвященном Всесоюзному дню железнодрожников в Зеленом театре 30 июля 1937 г.

Следует отметить, что в ряде эпизодов изображение и звук не совпадают.

„СЕМИКЛАССНИКИ"

Производство „Союздетфильм"
Выпуск 1939 г. Метраж 2241 метр

Сценарий В. Любимовой и Н. Кауфмана. Режиссер засл. деят. иск. Я. Протазанов. Сорежиссер Г. Левкоев. Оператор М. Магидсон. Композитор В. Шебалин. Художники: Я. Фельдман и С. Кузнецов. Звукооператор С. Юрцев. Директоры группы — М. Леонов и И. Бегак.

Действующие лица:

Отец Димы Рощина — засл. арт. респ. орденоносец А. Зражевский. Мать Димы — арт. А. Запорожец. Алексей — арт. Н. Гладков. Раиса Павловна, директор школы—засл. арт. респ. Н. Русинова. Иван Кузьмич — арт. В. Громов. Старший пионервожатый — арт. С. Никонов.

Дима Рощин — Юра Митаев. Таня — Марина Ковалева. Женя—Лида Драновская. Левка—Гриша Аронов. Костя—Володя Елисеев.

В атмосфере волнения и суеты кончается учебный год. Сдаются последние экзамены, и 6-й класс становится 7-м. Вместе с остальными товарищами переходит в 7-й класс и герой фильма Дима Рощин — одаренный, но переоценивающий свои силы мальчик.

Дима Рощин принимает на себя обязательство построить за время каникул авиамодель и выступить на общемосковском соревновании юных авиамоделистов. Он отклоняет предложение своих одноклассников помочь ему в этом деле.

Дима с увлечением принимается за постройку модели, но на первом же испытании она оказывается неудачной и он берется за сооружение воздушного змея, могущего буксировать за собой лодку.

Осенью ребята вновь собираются в школе, и Дима Рощин заявляет о готовности модели. Но при испытании в аэродинамической трубе модель разламывается.

Неудача Димы не обескураживает его одноклассников, они в помощь ему создают бригаду и пытаются сделать новую модель к дню общемосковского соревнования. У Димы возникает конфликт с товарищами, ибо он «принципиально» не желает ничьей помощи. Под влиянием разговора с отцом и старшим братом-летчиком Дима признает, однако, свою ошибку и с увлечением начинает работу с коллективом своих школьных товарищей.

На слете юных авиамоделистов модель, изготовленная бригадой семиклассников по конструкции Димы Рощина, занимает лучшее место.

Бедность сценарного замысла, невыразительность его режиссерской разработки определили недостатки фильма.

Посредственный фильм... Его не спасают ни блестящая операторская работа М. Магидсона, ни актерское исполнение.

„СЕМЬЯ ОППЕНГЕЙМ"

Производство Мосфильм 1938 г. метраж 2823 метра

По роману Лиона Фейхтвангера

Сценарий Серафимы Рошаль, авторизованный Лионом Фейхтвангером. Режиссер засл. деят. иск. Григорий Рошаль. Главный оператор Л. Косматов. Ассистент оператора В. Николаев. Композитор Н. Крюков. Главный художник И. Шпинель. Художники: А. Жаренов, А. Вайсфельд. Ассистенты режиссера: В. Герасимов, Л. Брожовский. Режиссер-монтажер Е. Ладыженская. Звукооператор С. Минервин. Звукооформитель Р. Лукина. Дирижер нар. арт. СССР орденоносец Л. Штейнберг. Гример-художник орденоносец А. Ермолов.

„ПО ЩУЧЬЕМУ ВЕЛЕНЬЮ"

Производство „Союздетфильм" 1938 г. Выпуск 1938 г., январь. Метраж 1652 метра

Сценарий О. Леонидова и Е. Тараховской. Режиссер Александр Роу. Оператор И. Горчилин. Композитор В. Кочетов. Художник А. Уткин. Звукооформление Д. Блока. Звукооператор С. Юрцев.

Действующие лица:

Емеля — арт. Петр Савин. Мать Емели — арт. М. Кравчуновская Царь Горох — арт. Г. Милляр. Царевна Несмеяна—арт. С. Терентьева. Генерал — арт. Л. Потемкин. Глашатай — арт. А. Жуков. Глухой советник — арт. И. Москвин. Мухамед-Ага — арт. А. Файт. Мамки — арт. Г. Струкова и арт. Л. Рюмина.

Сценарий основан на сюжете известной народной сказки. Сценаристы О. Леонидов и Е. Тараховская добросовестно использовали богатейший фольклорный материал.

Актеры с большой легкостью и юмором проводят свои роли. Прекрасно играет генерала арт. Д. Потемкин. В главной роли арт. П. Савин; он исполняет свою роль сказочного народного героя мягко и весело. Хороша в роли царевны Несмеяны молодая артистка О. Терентьева.

Режиссер Александр Роу нашел верный тон для экранизации сказки и избежал сусальности и дурной лубочности. Хороша работа оператора И. Горчилина.

Фильм «По щучьему веленью» следует отнести к числу удач «Союздетфильма».

Действующие лица:

Бертольд Оппенгейм — студент актерской школы Мосфильм В. Балашов. Мартин Оппенгейм — засл. арт. респ. И. Толчанов. Лизелотта — засл. арт. респ. А. Войцик. Эдгар Оппенгейм—засл арт. респ. Н. Плотников. Руфь Оппенгейм—студентка актерской школы Мосфильм Г. Миновицкая. Сибилла — Р. Есипова. Жак Лавендель — засл. арт. респ. О. Абдулов. Генрих Лавендель — студент актерской школы Мосфильм С. Зыков. Якоби — нар. арт. респ. С. Михоэлс. Франсуа — С. Днепров. Лоренц — А. Благонравов. Веллер — орденоносец Н. Боголюбов. Пахинке — В. Соловьев. Рихард — А. Консовский. Фогельзанг—засл. арт. респ. М. Астангов. Риттерштег — К. Карельских. Гутветтер — С. Мартинсон.

Обыкновенная история

Б. Ласкин

Происходит это обычно так. Сначала на экранах появляется новая картина. Называется она просто и несколько интригующе — «Молочный брат». Картина трактует интереснейшую тему о семье. Естественно, что данное произведение искусства привлекает интерес. И точно—над окошками касс незамедлительно появляются аншлаги. Залы кинотеатров переполняются доотказа. И только тогда становится ясным, что чего-то нехватает. Нехватает настоящей, деловой, критической статьи о картине.

И лишь после того, как отшумела премьера и фильм перекочевал на вторые экраны, появляются кинорецензии.

Первой почему-то отзывается «Пищевая газета». Начальник молочного сектора этой газеты долго совещается с начальником сектора искусств, потому что, судя по названию фильма, здесь явно пахнет родным, производственным и безусловно молочным.

И через день на четвертой полосе появляется лихая критическая статья.

«...Новый фильм режиссера Рыдаева «Молочный брат» — явление безусловно незаурядное. Густая консистенция событий, хорошо отстоявшийся сюжет и отлично процеженная фабула способствует тому, что фильм смотрится с огромным интересом.

Очень сильно звучит сцена проезда агронома Сусаева через рощу. Когда на фоне леса появляется колхозное стадо, становится ясным замечательное умение режиссера отразить разнопородность крупного рогатого скота, высокую его удойность и наличие естественной кормовой базы.

Но фильм, однако, не лишен и недостатков. Например, в сцене ссоры Сусаева с женой слишком небрежно показывается жестяной бидон, которым супруга бьет агронома. Это между прочим подчеркивает, что вопросами изготовления жестяной тары на местах у нас занимаются все еще недостаточно серьезно.

В заключительных кадрах фильма, когда Сусаев кричит вслед поезду: «Я твой молочный брат», было бы уместно расширить эту реплику ибо смысловая нагрузка ее невелика.

Хорошо, если Сусаев мельком добавил бы: «Молоко — жидкость, выделяемая молочной железой млекопитающих, предназначенная для вскармливания сосунов!.. Это несомненно усилило бы сюжетную струю и одновременно еще раз напомнило бы начальнику планового отдела «Главмолока» т. Ромашкину, что организация курсов по техминимуму среди молочных работников—дело серьезное и совершенно непозволительно относиться к нему спустя рукава.

Все же, несмотря на указанные недостатки, фильм хороший. Музыка доброкачественна. Очень хорошо провел съем оператор Тяпкин. Побольше бы нам таких картин!..»

Тем временем вышел свежий номер газеты «Колокол атеиста».

Здесь «Молочный брат» вдохновил титанов критической мысли на написание интересной статьи по существу. Рецензия в этой газете звучала так.

«МОЛОЧНЫЙ БРАТ»

Всем хорошо известно, что молокане—русская секта, выделившаяся во второй половине XVIII века из духоборов. Основателем секты считается тамбовский крестьянин Семен Уклеин. Несмотря на все усилия режиссера, фигура Сусаева в фильме никоим образом не ассоциируется в нашем представлении с Семеном Уклеиным.

В картине очень небрежно отражается специфика секты. Например, во второй части, когда Сусаев говорит в сельсовете: «Это мой пост. Я с него не сойду!.. — становится наглядным слабая теоретическая подкованность режиссера. Каждому младенцу ясно, что молокане, принимая символические таинства, отрицают иконы, церковную иерархию и посты (!).

Было бы очень интересно подчеркнуть тот факт, что данная секта первой начала употреблять молоко во время поста. Познавательная ценность даного фильма очень относительна. Совершенно, например, непонятно, зачем введены эпизоды переливания крови и прыжков с парашютной вышки. Вряд ли это характерно для сектантов. Сектанты, наоборот, норовят уклоняться от этих общественно-полезных дел.

Картина «Молочный брат» не удалась. Мы должны создавать все новые и новые произведения, которые помогут нам разоблачить мракобесие сектантов!..».

Наконец режиссер Рыдаев обратился к кинематографической прессе.

Он хотел профессиональной оценки, строгой, мудрой, товарищеской. Профессиональная рецензия начиналась так:

«...Выход на экраны нового фильма «Молочный брат» заставляет нас задуматься. История этого фильма весьма поучительна.

Когда в свое время утвержденный сценарий и смета попали в художественно-производственный отдел, зам. начальника этого отдела т. Харч-Харчевский указывал на явно завышенные лимиты и показатели стоимости. По фундусу, например, и по партикаблям наценка выражалась в цифре 37,5. В определении размеров суточных во время экспедиции на Клязьму тоже было много путаницы.

Теперь о режиссерской работе. Режиссер работал интересно, но тем не менее часто и по вечерам, а вот вопросами оплаты сверхурочных монтажницам и лифтерам не занимался никто!

Большого внимания заслуживает работа оператора. Всем читателям нашей газеты хорошо известно, что операторские комнаты в студии находятся в подвале, а павильон на третьем этаже. Переноска аппаратуры отнимает массу времени. Тем не менее композиция кадра на высоте.

Художник Тярахреев показал себя в этом фильме в полный рост. Этот свежий и интересный мастер, получив очередной отпуск в сентябре, провел в Гаграх полтора месяца, что вызвало задержку сдачи декораций «комната Сусаева».

Музыка в фильме отражает и способствует. Но слабовато звучит в оркестре лирическая тема Глаши. Это вызвано недостаточно четкой работой начальника звукоцеха т. Поневольского.

Актеры в фильме работали очень хорошо и интенсивно. Туговато было с транспортом. Один «пикап» мало способствовал серьезной работе над образом.

В целом же картина «Молочный брат», как было подробно указано выше, интересная, нужная картина.

Можно только удивляться практике отдельных газет (например, «Пищевая газета», «Колокол атеиста» и др.), которые вместо серьезных и развернутых рецензий, напечатали об этой картине узкие и сугубо специфические статьи, стоящие на низком теоретическом и профессиональном уровне!..»

Ответственный редактор А. Я. МИТЛИН
РЕДАКЦИЯ: Москва, Третьяковский проезд, 19/1, тел. К 2-49-20.

СОВЕТСКОЕ ФОТО ИСКУССТВО

АЛЬБОМ РАБОТ СОВЕТСКИХ ФОТОМАСТЕРОВ

Альбом знакомит читателей с достижениями фотоискусства в нашей стране. Около семидесяти лучших произведений советских фотохудожников, напечатанных в альбоме, дают общее представление о замечательных особенностях фотоискусства—самого оперативного из изобразительных искусств, о его политической целеустремленности, о богатстве и содержательности его тематики, о простоте и выразительности образов. В альбоме представлены работы советских фотомастеров, получившие высокую оценку на Первой всесоюзной выставке фотоискусства и на многих международных фотовыставках и фотосалонах.

Альбому предпослана вводная статья.

ОБЪЕМ АЛЬБОМА 11 ПЕЧАТНЫХ ЛИСТОВ

ЦЕНА АЛЬБОМА в переплете — **20** рублей, пересылка **2** руб. **50** коп.

ЗАКАЗЫ НА АЛЬБОМ направляйте почтовым переводом по адресу: Москва, 12, Третьяковский проезд, 19/1, Госкиноиздат. Расчетный счет № 150380 в Моск. гор. к-ре Госбанка.

КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

„СОЮЗКИНОСНАБ“

ПОДСОБНОЕ ПРОИЗВОДСТВЕННОЕ ПРЕДПРИЯТИЕ ПО ПРОЕКТИРОВАНИЮ И МОНТАЖУ КИНОУСТАНОВОК

„КИНОМОНТАЖ“

ПРИНИМАЕТ ЗАКАЗЫ на проектирование и монтаж звуковых киноустановок, производит озвучание немых киноустановок, устанавливает добавочную аппаратуру и усилительное устройство.

ПРОИЗВОДИТ ОБСЛЕДОВАНИЕ действующей киносети и дает консультацию по всем вопросам монтажных работ

РАБОТА ПРИНИМАЕТСЯ КАК ОТ ТРЕСТИРОВАННОЙ, ТАК И ВЕДОМСТВЕННОЙ КИНОСЕТИ

ПОЛНАЯ ГАРАНТИЯ ЗА КАЧЕСТВО РАБОТЫ

ОБРАЩАЙТЕСЬ ПО АДРЕСУ: „КИНОМОНТАЖ“, Москва, ул. 25 Октября, дом 7, телефон К 0-45-18.

6 р +1

2137

Четыре рубля

СМОТРИТЕ и СЛУШАЙТЕ

ЗВУКОВОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
АНТИФАШИСТСКИЙ
ФИЛЬМ

45

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯРЫ
19 ФЕВ 1939
Всес. Кн. Палат. Получены

Семья Оппенгейм

о борьбе трудящихся Германии за единый народный фронт против мракобесия и изуверства фашизма, воскрешающего самые мрачные времена средневековья и канибальства

Всесоюзная Книжная Палата
9 - МАР 1939
АРХИВ

	Период и серии	„Лет сценаий"	„Журн. лет"
Получ. в ред.	20/II		21/III
Сдан в архив	27/II	9/IV	4/IV

По роману Лиона ФЕЙХТВАНГЕРА
Сценарий Серафимы РОШАЛЬ
авторизованный Лионом ФЕЙХТВАНГЕРОМ
Режиссер заслуженн. деятель искусств Гр. РОШАЛЬ
Главный оператор Леонид КОСМАТОВ
Композитор Николай КРЮКОВ

В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ:

Заслуженный артист республики — И. М. ТОЛЧАНОВ
Заслуженный артист республики — А. И. ВОЙЦИК
Заслуженный артист республики — Н. С. ПЛОТНИКОВ
Заслуженный артист республики — О. Н. АБДУЛОВ
Народный артист республики — С. М. МИХОЭЛС
Артист орденоносец — Н. И. БОГОЛЮБОВ
Заслуженный артист республики — М. Ф. АСТАНГОВ
Студент актерской школы МОСФИЛЬМ — В. БАЛАШОВ

ПРОИЗВОДСТВО МОСФИЛЬМ ● ВЫПУСК „СОЮЗКИНОПРОКАТ"